Martin Greif in seinen Werken

Wilhelm Kosch

Library of
Princeton University.

Germanic
Seminary.

Presented by
The Class of 1891.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Martin Greif

Digitized by Google

Digitized by Google

Martin Greif

Digitized by Google

Martin Greif

in seinen Werken.

Von

Wilhelm Kosch.

Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.
1907.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.
Altenburg.

Digitized by Google

Vorwort.

Seitdem ich die deutsche Literatur kennen und lieben lernte, gehört Martin Greif zu den Dichtern, die mich dauernd am tiefsten ergriffen. In Freud und Leid war er mein Herzensgefährte, in wanderfrohen Studentenjahren begleitete mich sein teilnahmsvoller Genius, und im bittersten Leid des Lebens bot er mir stärkenden Trost. Aus diesen inneren Beziehungen erwuchs mein Wunsch, die Werke Martin Greifs ernsthaft zu durchforschen, sein Verhältnis zur deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert überhaupt klarzulegen und damit einen Beitrag zur Geschichte ihrer Gesamtentwicklung zu liefern.

Mannigfach waren die Anregungen, die aus den neuesten literarhistorischen, stilistischen, metrischen und psychologischen Forschungen zu schöpfen mir vergönnt war. Ich mußte oft auf Namen und Zitate verzichten, um den fortlaufenden Fluß der Darstellung nicht zu hemmen, und erfülle deshalb hier nur meine Pflicht, die zu nennen, denen ich im allgemeinen zu Dank verbunden bin. Es sind dies außer den im Text eigens erwähnten Forschern: Otto Behaghel, Louis Benoist-Hanappier, Valentin Beyer, Alexis Gabriel, Emil Geiger, Werner Deetjen, O. E. Lessing, R. M. Meyer, Franz Muncker, Friedrich Paulsen, Erich Schmidt, Oskar Weise und R. M. Werner. Den größten Dank freilich schulde ich meinen Vorgängern, die zum Teil schon vor Jahrzehnten liebevoll, unablässig und vielfach tief eindringend den Werken Martin Greifs ihre volle Aufmerksamkeit schenkten, unbeirrt an seine Bedeutung glaubten und in Aufsätzen, Abhandlungen, Büchern und auch sonst ihm

3447
.3
.765

790461

Digitized by Google

gerecht zu werden versuchten. Mit den Namen Rudolf Aßmus, Josef Baumann (Paul Garin), Adolf Bayersdorfer, Georg Berlit, Gotthold Böttticher, Walter Bormann, Alex. Braunschild, Karl Busse, Karl Fuchs, Flor. Gellinn, Wilhelm Hahn, Ernst Henschke, Daniel Jacobn, Laurenz Kiesgen, Karl Kinzel, Wolfgang Kirchbach, Gotthold Klee, Hermann Kluge, Karl Aug. Krauß, Otto Lyon, Theodor Müller-Führer, S. M. Prem, Karl Freiherr du Prel, Julius Riffert, Julius Sahr, E. Schaumkell, Ferdinand Schöntag, Karl Siegen, Rudolf Röhr und vor allem Oskar Eisenmann, der sich dem Dichter als edler, selbstloser, hochherziger Freund sein Leben lang bewährte, ist ihre Reihe keineswegs erschöpft. Diese verdienstvollen Männer und Frauen werden gleich den übrigen, sofern sie noch leben, den Dank oft zwischen den Zeilen meines Buches lesen. Auch gedenkt der greise Dichter selbst in seinen „Lebenserinnerungen", die zu vollenden sein schweres Leiden ihn hoffentlich nicht hindern wird, die Namen aller seiner treuen Wortführer, also auch der von mir nicht erwähnten, besonders anzuführen. Überaus verpflichtet bin ich schließlich August Sauer, der allzeit hilfsbereit auch diese Schrift seines dankbaren Schülers in vielfacher Hinsicht gefördert hat.

„Niemals werde ich mich davon überzeugen, daß der, dessen ganzes Leben die Poesie nicht über das Gemeine, über die kleinen Erbärmlichkeiten der konventionellen Welt erhebt, ein wahrhafter, aus innerem Beruf, aus der tiefsten Anregung des Gemüts hervorgegangener Dichter sei." Diese Überzeugung, die E. T. A. Hoffmann einst ausgesprochen hat, ist auch die meinige. Von dem gleichen Standpunkt aus bin ich dem dichterischen Lebenswerk Martin Greifs forschend und prüfend nahegetreten. Die Frucht dieser liebevollen Studien sind die folgenden Blätter.

Freiburg im Üchtland, in der Johannisnacht 1907.

W. K.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
	Vorwort	V
I.	Biographische Einführung	1
II.	Gedichte	13
III.	Dramen und Festspiele	81
IV.	Prosa. Gesamtcharakteristik. Schluß	155
	Register	168

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

„Mich reizt der Lorbeer, Ruhm beglückt mich nicht."
Hölderlin.

Ein lieblicher Sommertag des Jahres 1867 verklärte mit seinem leuchtenden Schimmer das uralte Städtchen Lorch in Schwaben. Vom nahen Hohenstaufen lenkte ein Wanderer voll freudiger Hoffnung seine Schritte ins Remstal nieder und einem Hause zu, in dem sich zu dieser Stunde sein Schicksal entschieden hatte. Ein Greis, dessen heitere, helle Augen eine ewig junge Seele verrieten, hieß ihn schon auf der Schwelle willkommen. Und in den Armen lagen sich beide als Geistesverwandte, deren Herzen sich gefunden, wie Vater und Sohn: Eduard Mörike und Martin Greif.

Der also Beglückte war in Schwaben ein Fremdling. Seine Heimat war die Pfalz. Seine Mutter aber stammte aus dem Elsaß, wo ihr Vater Dr. Johann Christian Ehrmann in Straßburg zu Goethes Jugendfreunden gehört hatte. In ihrem Gatten Maximilian Frey, der sich später aus eigener Kraft zum Amt eines Regierungsdirektors in Baireuth emporschwang, besaß sie einen edlen, pflichttreuen, charakterfesten Mann. Ihm gebar sie am 18. Juni 1839 in der alten Reichsstadt Speyer am Rhein ihren Friedrich Hermann, den künftigen Dichter Martin Greif. Sie lenkte des Knaben erste Schritte, sie regte seine geistigen Fähigkeiten an und verstand ihn ganz, sie blieb ihm die treueste Helferin, da er in ein weiteres Leben eintrat, sie suchte ihm zu ersetzen, was er darin verlor, so manchen Freund, den Vater, die Lieblingsschwester, ja selbst die Jugendgeliebte seines Herzens, sie war

ihm mit einem Wort alles, was die beste Mutter dem einzigen Sohne sein kann. Ohne gelehrt zu sein, liebte sie geistigen Umgang, ohne selbst zu dichten, hatte sie einen reichen poetischen Sinn, ein überaus inniges Gemüt, das auf ihren Sohn überging. Sie war im tiefsten Grund ihrer Seele bei aller weiblichen Klugheit ein naiver Charakter wie Goethes Mutter, die nach einem Besuch der Madame Staël in köstlicher Laune sagen konnte: „Was will die Frau von mir? Ich habe in meinem Leben kein A B C-Buch geschrieben, und auch in Zukunft wird mich mein Genius davor bewahren."

Der Vater des Dichters, ein vorzüglicher Verwaltungsbeamter, stand als Kabinettsrat lange Zeit in nahem persönlichen Verkehr mit König Otto von Griechenland, einem der zahlreichen idealistischen Fürsten des Hauses Wittelsbach. Zunächst der Regentschaft des neuen Königreichs beigegeben, begrüßte Maximilian Frey in ihrem Auftrag den jungen Herrscher, als dieser 1832 auf griechischem Boden gelandet war. Fürst Pückler-Muskau lernte den einflußreichen Berater des Königs in Nauplia kennen als einen „gutmütigen und lieben Mann". In der Folgezeit kehrte dieser nach der Heimat zurück, um eine Reihe von Jahren hindurch als Regierungsrat in Speyer zu wirken. Hier verlebte der glückliche Sohn also ausgezeichneter Eltern seine heitere Kindheit. Früh erwachte in ihm ein doppelter Beruf. In Soldatenspielen und poetischen Versuchen gab er bereits damals seine innerste Neigung kund. Am Ludwigsgymnasium in München schloß er seine Studien vorläufig ab, trat 1857 als Kadett ins bayerische Heer und wurde bald zum Leutnant befördert. Sein militärischer Ehrgeiz sollte freilich nur Enttäuschungen erleben. In ruhigen Garnisonen vergingen ihm die stürmischen Zeiten, da Österreich, damals noch die deutsche Vormacht im Süden, auf Italiens Schlachtfeldern verblutete, da der deutsche Befreiungskampf um Schleswig-Holstein in vielgesungenen Liedern wiederklang und Preußen die Führung Deutschlands gewann, nahm er nur kurzen Anteil an dem auf den Gefilden Frankens entbrannten Kampfe. Gleichwohl wußte der regsame Offizier die starren Schranken eintönigen Besatzungs-

Digitized by Google

dienstes einigemal zu durchbrechen. Auf Urlaubsreisen, die ihn nach Frankreich, England und Belgien führten — in der Nähe von Lüttich war seine Großmutter mütterlicherseits zu Hause — erweiterte er seinen Bildungskreis. In London trat er in persönliche Beziehungen zu Ferdinand Freiligrath, der, infolge der Revolution flüchtig, dort seinen Aufenthalt genommen hatte. Auf dem Schlachtfeld von Waterloo ergriff ihn jedoch neue nationale Begeisterung. Seine noch unter dem alten Familiennamen 1863 veröffentlichte Dichtung: „Die Schlacht bei Leipzig" war die Frucht davon. Friedrich Rückert, den der junge Poet zu Neuseß besucht hatte, fand an dem „kunstvollen Gedicht", daß sein Verfasser „mit großer Redegewandtheit und Darstellungskraft und Gedankenschwung alles mögliche geleistet habe, was eben moderne Poesie modernen Schlachten abgewinnen kann". Abgesehen von lyrischen Versuchen — eine Sammlung dieser später vernichteten Gedichte erschien 1860 gleichfalls unter seinem Familiennamen in München, andere in den Jahrbüchern des „Literarischen Vereins" in Nürnberg und in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" —, trug sich der Dichter schon in seiner Leutnantszeit und noch früher mit dramatischen Plänen. Davon drangen, allerdings in ganz beschränktem Ausmaß, in die Öffentlichkeit „Bertha und Ludwig" 1861 und „Hans Sachs" 1865. Sein Herz hatte indes den schwersten Schlag erlitten, indem seine heißgeliebte Braut eines frühen Todes starb. Ruhelos schien sich der Dichter selbst zu verlieren. Fremd in der pfälzischen Heimat, wo er sich nunmehr vereinsamt fühlte — denn auch seine Eltern weilten nicht mehr dort —, erfuhr er jedoch bald eine Ablenkung für seinen verdüsterten Geist und eine anspruchsvolle Aufgabe für den Tatendrang seines unbefriedigten Wesens.

Im Sommer 1865 war ein um das geistige Leben in Nürnberg hochverdienter Gelehrter Johann Leonhard Hoffmann mit seiner Gattin auf einer Reise nach Spanien spurlos verschollen. Die Cholera wütete damals neuerdings im südlichen Europa, wohin sich jetzt der unerschrockene Freund begab, um die Spuren der Vermißten aufzufinden. In dem

Digitized by Google

Städtchen Albaceta in der Mancha fand er denn auch endlich die Überreste des von der Seuche unerwartet dahingerafften Ehepaares in einem verwahrlosten Massengrab. Er ließ die beiden ausgraben und ihnen ein bescheidenes Denkmal aufrichten. Mit großer Tatkraft hatte der landfremde Reisende, der spanischen Sprache unkundig, manches gefährliche Abenteuer bestanden und sich so den Lorbeer, den er als Offizier nie erringen sollte, im bescheidenen Dienst der Charitas erworben. Jetzt ward ihm auch mit einem Male alles klar. Er erkannte, daß nicht zu Kämpfen, nicht zu Taten äußeren Ruhmes sein Herz gestählt sei, daß er verschwinden müsse aus dem Troß der Menge und Einkehr halten in dem eigenen Innern. Dort aber vernahm er die Stimme der Muse:

„Bücke dich zur Erde nieder,
Pflück' die Blumen auf der Flur,
In dem Hauche deiner Lieder
Wohnet deine Seele nur."

Entschlossen entsagte der junge Offizier seinem militärischen Berufe, und da wir ihn bei Eduard Mörike treffen, ist er bereits ein völlig anderer geworden. Julius Klaiber, der Freund Mörikes, nimmt sich seiner an, und 1868 erscheinen Martin Greifs „Gedichte" bei Cotta.

Sein Glücksstern hatte ihn indessen in seiner letzten Garnison zu Augsburg den geistigen Leiter der „Allgemeinen Zeitung", vor allem der „Beilage", A. J. Altenhöfer (1833 bis 1876) finden lassen, der sich in wahrhaft väterlicher Weise um ihn bemühte und seinem jungen Schützling weite Wissensgebiete aufschloß. Ein großes Sprachtalent, ein tiefgründiger Philologe, ein feiner Stilist und Satiriker, der „Augsburger Martial", der als Seele des ältesten deutschen Weltblatts mit den bedeutendsten Männern seiner Zeit verkehrte, war Altenhöfer der berufene Lehrer, in dessen Schule der freie Dichter sein Privatissimum empfangen konnte. So war er dazu auch innerlich vorbereitet, einzelne Vorlesungen an der Münchener Universität zu hören, besonders bei dem Literarhistoriker Michael Bernays. Bei einer Schwester Döllingers, der ihm

Digitized by Google

aus den reichen Schätzen der Hof- und Staatsbibliothek zahlreiche Bücher zukommen ließ, ward ihm eine stille Studierstube zuteil und im Verkehr mit gleichgestimmten Freunden auch neue Nahrung für sein Gemüt. Vor allem waren es drei Altersgenossen, die ein immer innigeres Band mit ihm verknüpfte: Adolf Bayersdorfer, Karl Freiherr du Prel und Oskar Eisenmann, später Galeriedirektor in Kassel, den er durch Bayersdorfer kennen gelernt hatte. Eisenmann erwies sich Greif seit Herausgabe der „Gedichte" persönlich wie literarisch unablässig als hilfsbereiter Freund. Bayersdorfer, der geniale Kunstforscher, brachte ihn als „elementaren Lyriker" in seiner 1872 erschienenen denkwürdigen Studie den besten Geistern seiner Zeit nahe. Du Prel aber gewöhnte ihn noch mehr, als es Greifs eigenem Streben entsprechen mochte, an systematisches philosophisches Denken und half mit, daß der von der modernen Naturwissenschaft damals ergriffene Zweifler dem transzendentalen Idealismus immer näher kam. Als sich die beiden 1859 zu Landau in der Pfalz, ihrer gemeinschaftlichen Garnison, kennen lernten, ahnten sie ihre Zukunft kaum. Ihr Verkehr blieb denn auch zunächst äußerlich, und erst zu Beginn der sechziger Jahre, als sie in München weilten, suchten sie einander mehr zu verstehen und geistig zu befruchten. Zu diesem Freundeskreis, der sich bald regelmäßig des Abends vereinigte, gehörte noch der ehedem mit Schopenhauer nahe befreundete hochbegabte Liederkomponist Robert von Hornstein, dann Adolf Oppel, der nachmalige Führer der modernen theosophischen Bewegung in Deutschland, und der glänzende Naturschilderer Heinrich Noë. Auch Josef Fernbacher, ein vielbelesener und dabei urwüchsig kräftiger Archivar, gehörte dazu. Dieser vermittelte Greifs Bekanntschaft mit Hermann Lingg, an den sich unser weit jüngerer Poet in ehrerbietiger Hingebung anschloß. Doch löste sich später das Verhältnis wieder, als Greif in der Lyrik auf eigenen Wegen wandelte, die Lingg in seiner entgegengesetzten Anlage nie zu den seinigen machen konnte. Die Philosophie des idealistischen Pessimismus begann in jenen Tagen einen großen, ja wohl den besten Teil von Deutschlands Jugend im Sturm sich zu erobern.

Digitized by Google

hervorragende Schriftsteller wie Wilhelm Raabe verfielen für eine Zeitlang seinem Bann. Auch in du Prel erstand Schopenhauer ein begeisterter Anhänger. Begierig sog der angehende Vorgänger des Spiritismus, der einzige von wissenschaftlicher Bedeutung fürs 19. Jahrhundert, neben Kants Lehren insbesonders die Anschauungen dieses Philosophen in sich ein, teilte sie den wißbegierigen Genossen mit und bildete so einen einflußreichen Anreger für ihr Schaffen. Durch das Band der gemeinsamen Liebe zur Natur, das sich auch um Heinrich Noë schlang, fühlte sich Greif mit du Prel auf das innigste verbunden. Ganze Sommer verbrachten beide in ländlicher Abgeschiedenheit vereint, und als unzertrennliche Reisegefährten wanderten sie oft von Ort zu Ort. In du Prels reizvollem Reisebuch „Unter Tannen und Pinien" können wir den Spuren der Freunde folgen, die endlich 1874 Rom, die ewige Stadt, erreichten. Zusammen durchzogen sie die Abruzzen und gelangten bis nach Neapel, Pompeji und Sorrent. Schon durch dieses persönliche Verhältnis wurde Greifs Teilnahme an der Philosophie immer deutlicher bestimmt. Er brachte den allmählich entwickelten okkultistischen Ansichten seines Freundes wachsende Vorliebe entgegen, er vertiefte sich in dessen Arbeiten und suchte sie, so gut er es mit seiner nach einer andern Richtung neigenden Begabung vermochte, völlig zu erfassen und zu durchdringen. Anderseits ging auch du Prel nach Kräften in dem dichterischen Fühlen und Schaffen seines geistigen Lebensgefährten willig und verständnisvoll auf. Bayersdorfers Meinung konnte ihn darin nur bestärken. Der scharfsinnige Geist des Kunstforschers, der mit Greif noch in Jugendtagen vertraut geworden war, der den Dichterberuf des mühsam aufstrebenden Freundes längst erkannt hatte und trachtete, diesen zur Erkenntnis seiner poetischen Eigenart zu bringen, Bayersdorfer blieb lange das festigende Bindeglied in dem Freundschaftsbunde zwischen Greif und du Prel. Und ehe noch dessen „Psychologie der Lyrik" 1880 erschienen war, worin Greifs Lyrik eindrucksvoll hervorgehoben und charakterisiert wird, hatte Bayersdorfer nicht nur in seiner selbständigen Abhandlung, sondern noch viel mehr in

Digitized by Google

mündlichem und schriftlichem Verkehr des Dichters lyrische Schöpfungen wirksam gefördert.

Während nun Greif philosophisch und literarisch zu einer festen Auffassung des Lebens und der Kunst gelangte, ergriff ihn zugleich der Kampf zwischen Deutschland und Frankreich, die endliche Niederlage des Erbfeinds und die Vereinigung der Stammesbrüder zu einem großen Reiche auf das mächtigste. In seinen „Deutschen Fahrten", die von der alten Wiener „Presse" veröffentlicht wurden, schilderte der Dichter als Begleiter des deutschen Heeres feurig und wahrheitsliebend den Siegeszug der deutschen Waffen. Und bald war es ihm vergönnt, auch von der Bühne herab, den großen nationalen Sinn der Vergangenheit in einem Sängerbild aus dem Mittelalter neuerdings wachzurufen. Im November 1874 als die Gedenktafel am vermutlichen Geburtshaus Walters von der Vogelweide enthüllt wurde, brachte das Innsbrucker Hof- und Nationaltheater Greifs Festspiel „Walters Rückkehr in die Heimat" zur Aufführung. Der Dichter errang damals einen unerwartet freundlichen Erfolg. Er überschätzte ihn nicht. Mit vollem Ernst und Eifer strebte Greif vielmehr einem wirklichen Bühnensieg nach. Der Germanist J. V. Zingerle, der Tondichter Josef Pembauer, S. M. Prem, sein späterer Biograph und treuer Freund, die vor allem an jenem Erfolg mitgearbeitet hatten, sollten bald die Überzeugung gewinnen, daß der Gefeierte auch erfüllen konnte, was er verhieß. 1873 beendete Greif ein umfangreiches Stück, „Korfiz Uhlfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark". Heinrich Laube erkannte dessen dramatischen Wert, und so kam es 1875 auf das Wiener Stadttheater, wo es mit großem und anhaltendem Beifall aufgenommen wurde. Indes nahm der Dichter in der österreichischen Kaiserstadt zeitweiligen Aufenthalt und gewann sich hier neue Freunde zu den alten. In ein inniges Verhältnis trat er zu dem bedeutendsten deutschen Maler seiner Zeit, zu seinem pfälzischen Landsmann Anselm Feuerbach. Bereits in München hatte sich Greif im Kreise von bildenden Künstlern immer sehr wohl gefühlt. Die heute berühmten Maler Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Viktor

Digitized by Google

Müller, Karl Heider, Wilhelm Steinhausen, Gustav Eggena, Adam Oberländer und Wilhelm Leibl sind die Hauptnamen aus dieser Runde. Die beiden Erstgenannten und Eggena porträtierten den Dichter in vortrefflichen Gemälden, und Thoma bekannte später in seinen Erinnerungen: „Greifs Dichtungen waren von Einfluß auf uns und standen in guter Harmonie mit unserm Denken und Tun."

Anselm Feuerbach, der 1875 an der Wiener Kunstakademie wirkte, war zu Speyer im Hause der Großmutter Greifs geboren worden. Dieser wieder hatte schon in der Jugend viel von der Familie Feuerbach gehört, vor allem von dem Vater des Malers, dem melancholischen Mann, der die Harfe wunderbar meistern und mit ihr ganze Nächte lang die frühverstorbene Gattin, Anselms Mutter, beklagen konnte. Dem „Apollo von Belvedere" des alten Feuerbach hatte Greifs Vater einen Ehrenplatz in seiner Bibliothek eingeräumt. Freudigen Stolzes hatte dieser den Knaben auf den Schatz gewiesen. So besaßen die beiden in Wien zusammentreffenden Landsleute von vornherein zahlreiche Berührungspunkte. In der Gastwirtschaft „Johannes" gegenüber dem „Hotel Tegetthoff", in dem Feuerbach wohnte, gaben sie sich für fast jeden Sonntagnachmittag ein Stelldichein. An den Aufführungen des „Korfiz Ulfeldt", dessen Schicksal den damals schon verdüsterten Geist des Malers tief fesselte, nahm dieser regelmäßig teil und spendete ihnen nachher im kleinen Freundeskreis, dem auch Johannes Brahms und Ludwig Speidel, Hugo Wittmann, Johannes Ziegler, Hermann Ziller, der Nationalökonom, Josef Beyer und Daniel Spitzer angehörten, begeisterten Beifall. Eine Karikatur der Tischgenossen von Feuerbachs Hand blieb erhalten und gibt Kunde von der köstlichen Künstlerlaune des nicht lange darauf in Venedig jäh verschiedenen Meisters, der in heiteren Augenblicken gern seiner schweren Lebenskämpfe vergaß.

Greif arbeitete damals mit unabläßiger jugendfrischer Tatkraft. Schon das Jahr 1876 brachte ein weiteres Werk, die Tragödie „Nero", seinem kenntnis- und einflußreichen Förderer Laube zugeeignet, auf das Wiener Stadttheater.

Digitized by Google

Später wurde dies Drama auch französischen Lesern durch eine Übersetzung von Henry Mueller in der »Revue universelle internationale« (1885) zugänglich gemacht. Und wie mit „Korfiz Uhlfeldt" errang sich Greif auch mit dieser Dichtung den Beifall des Theaters und die Anerkennung hervorragender Kritiker, namentlich Ludwig Hevesis. In rascher Folge schuf er seinen „Marino Falieri" (1876), der gleichfalls unter Laube zu erfolgreicher Aufführung kam, ein romantisches Schauspiel „Liebe über alles" (1877), „Francesca da Rimini" (1878) und endlich 1879 sein erstes vaterländisches Schauspiel „Prinz Eugen". In dieser Dichtung kehrte Greif zur Quelle zurück, die sein früheſtes Schaffen mit den reichen Fluten ihrer unvergeßlichen Zauberkraft begnadet hatte, zur volkstümlichen Poesie. Wohl stellt das Schauspiel in dem neuen Streben unsres Dichters begreiflicherweise nicht den Höhepunkt dar, diesen sollen wir erst in dramatischen Dichtungen seiner späteren Reifezeit erkennen, wohl aber den verheißungsvollen Beginn einer Periode der Weiterentwicklung des deutschen Theaters. „Prinz Eugen" teilte denn auch bei der Uraufführung das glückliche Los seiner Vorgänger. Damals umarmte und beglückwünschte Eduard von Bauernfeld, überzeugt von dem inneren Erfolg des Stückes, den jüngeren Rivalen, dem sich die Pforten des Burgtheaters erschlossen hatten und mit einem Male eine glänzende Zukunft zu eröffnen schien.

Über diesen dramatischen Erfolgen vergaß Greif seiner Lyrik keineswegs. Die Fülle seines indes immer mehr anschwellenden Liederschatzes offenbarte die 1881 endlich notwendig gewordene zweite Auflage der „Gedichte". Sie erregte die freudige Zustimmung eines stets wachsenden Verehrerkreises und schloß den fruchtbarsten Lebensabschnitt des allmählich anerkannten Dichters ab. Ältere Zeitgenossen wie Adolf Pichler, Klaus Groth und Alfred Meißner schätzten ihn hoch. Selbst ein so strenger Literarhistoriker wie Wilhelm Scherer, mit dem Greif stets in gutem Einvernehmen stand, konnte ihm trotz der zeitlichen Nähe, die auf den Geschichtsforscher eher hindernd als fördernd einwirkt, seine Anerkennung nicht versagen. Und so war es nur selbstverständlich, daß Ludwig II. ihm seine volle

Digitized by Google

Huld zuteil werden ließ, als er, von Wien nach München zurückgekehrt, wieder in der Heimat dauernden Aufenthalt nahm. In einem Handschreiben vom 18. Februar 1882 eröffnete ihm der kunstbegeisterte Fürst seine „wahre Freude" über dessen „echte und anerkannte Poesie".

Die nächsten Jahre bildeten für Greif eine Zeit der stillen Arbeit und inneren Sammlung. Zwar durchzog er in diesen Tagen auf zahlreichen Fahrten und Wanderungen die deutschen Lande, im allgemeinen jedoch war er völlig holder Herzensmuße ergeben, während der seine großen geschichtlichen Vorstudien zu künftigen Dramen an Ausbreitung und Vertiefung gewannen. Erst 1887 erschien wieder ein größeres Werk „Heinrich der Löwe", dem sich „Die Pfalz im Rhein" noch im gleichen Jahre anreihte. 1889 beschloß dann „Konradin" den stolzen Hohenstaufenzyklus, der dem Dichter eine besondere Ehrung durch den bayerischen Prinzregenten eintrug. 1889 vollendete Greif ein neues vaterländisches Schauspiel „Ludwig der Bayer", um den sich ein treuer Helfer des Dichters, Karl Podolsky, früher Oberregisseur in Weimar, dann Direktor in Altenburg, hervorragende Verdienste erwarb. Weit mehr als Ernst von Possart, der „Korfiz Uhlfeldt" szenisch eingerichtet hatte, leistete dieser, wenn auch vor allem nur durch technische Winke, dem Dramatiker wertvollen Beistand. Das Stück ging zum erstenmal 1892 vom Volke dargestellt und von Josza Savits künstlerisch geleitet, zu Kraiburg am Inn über die Bretter. Da es begeisterten Beifall weckte, gelangte „Ludwig der Bayer" in den Sommern 1892, 1894 und 1904 oft und bei immer stärkerem Besuch zur Aufführung. Es ist dadurch das bekannteste von Greifs volkstümlichen Dramen geworden. Des Dichters nie erlahmter Arbeitstrieb wurde durch diesen weitausgreifenden Erfolg nur noch gesteigert. Außer einigen patriotischen Festspielen, die dem allgemein deutschen Empfinden, wie es das neue Reich verkörperte, oder engeren heimatlichen Regungen lebendigen, zündenden Ausdruck verliehen, verfaßte Greif in der Folgezeit, den Wettbewerb mit Otto Ludwig und Hebbel nicht scheuend, das Trauerspiel „Agnes Bernauer", die zugleich anmutreichste wie erschütterndste drama-

Digitized by Google

tische Schöpfung aus der Spätzeit seiner Entwicklung. 1894 nahm Greif ein fast verschollenes Jugendwerk von neuem vor. Das Hans Sachs-Jubiläum bot ihm Gelegenheit dazu. Mit alter Liebe und kundiger Hand schuf er jetzt eine bühnengerechtere Fassung seines vaterländischen Schauspiels „Hans Sachs", das in dieser Gestalt einigemal, darunter auch im Weimarer Hoftheater, aufgeführt wurde. Überhaupt regte sich damals trotz der siegreichen naturalistischen Richtung des modernen Theaters im deutschen Publikum von neuem ein für Greifs Dramen empfänglicher Sinn. München, Nürnberg, Mannheim, Karlsruhe, Straßburg, Regensburg, Augsburg, von kleineren Städten abgesehen, huldigten oft und gerne seiner Muse. Mit dem Festspiel zum 80. Geburtstag des Fürsten Bismarck „Das erste Blatt zum Heldenkranz", das unter anderm auch in Hamburg auf die Bühne kam, wurde Greifs Name als Dramatiker auch jenseits der für die deutsche Dichtung leider noch immer nicht geschwundenen Mainlinie bekannt.

Im „General York", der 1899 erschien, behandelte der Dichter neuerdings einen patriotischen Stoff mit großem Glück. Das Stück fand in einer von Professor Theodor Stromberger besorgten Schulausgabe auch in den Kreisen der preußischen Jugend Eingang, ähnlich wie der „Prinz Eugen" in manchen österreichischen Anstalten zur Schullektüre bestimmt wurde.

Unter den jüngeren deutschen Dramatikern wandelt kaum einer auf Schillers Bahnen. Greif ist trotz seiner grundsätzlichen Abneigung gegen Schillers Formalismus wohl der einzige, der als Erbe der volkstümlich klassischen Dramatik ihren idealistischen Grundzug lebendig und schöpferisch fortpflanzt ins 20. Jahrhundert. In reiner, nur Shakespeare noch wärmer dargebrachten Zuneigung für den größten Idealisten der Weimarer Blütezeit schrieb er 1902 sein Nachspiel zum „Demetrius", eine Dichtung voll rührender Gewalt, die schönste Ehrung Schillers zum 100. Gedenktag seines Todes. Das Leipziger Stadttheater brachte das Festspiel zur Erstaufführung, Braunschweig und Zürich folgten nach.

Digitized by Google

Aber während Greif die Helden der deutschen Vergangenheit zu neuem Leben auf der Bühne wachrief, feierte auch seine lyrische Muse nicht. Langsam, doch mit ruhiger Sicherheit eroberten sich die stets vermehrten Ausgaben seiner „Gedichte" Deutschlands Herzen, jung und alt. Zahlreiche Komponisten wie Robert von Hornstein, Fritz Koegel, Karl Reinecke, Josef Rheinberger, Richard Strauß, Konrad Ansorge, Josef Pembauer, Max Zenger, Richard Kügele, in Ungarn Ladislaus von Makoray, in Amerika Gertrude Normann-Smith, um nur einige Namen zu nennen, vertonten Lieder von ihm. Und so konnte Greif um so bereitwilliger dem Drängen seiner Freunde nachgeben und 1902 eine zweite Sammlung seiner Gedichte als „Neue Lieder und Mären" aus seinem trauten Heim zu München hinaussenden in alle Welt.

„Nicht des Alters Last, Natur,
Sollst du deinem Freund ersparen,
Eine Gunst gewähr' ihm nur,
Wenn er wert, sie zu erfahren.

Sorge, daß ein Liedertraum
Bis zuletzt sein Haupt umflieget,
Wann im Mai der Fliederbaum
Sich verjüngt in Blüten wieget."

Wem könnte sich diese Bitte wahrer erfüllen als unserm Dichter, der die stille Größe und ewig junge Schönheit der Natur stets im eignen Herzen getragen hat!

Digitized by Google

II.

„Ich glaube, daß alles, was das Genie tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung, aus Überzeugung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden."

Goethe an Schiller.

Das Zeitalter der Revolution bedeutete auch für die deutsche Dichtung eine neue Erhebung. Es war ein überaus merkwürdiges Widerspiel, das sich den Zeitgenossen darbot. Auf der einen Seite beherrschte und beschäftigte die Politik alle Geister. Der Erfolg der eigenen Persönlichkeit galt als der einzige Gott des Tages. Historiker wie Gervinus predigten die Abkehr von der Poesie. Und das junge Deutschland befolgte seinen Rat. Es verwarf das mittelalterliche Rüstzeug der traumverlorenen Romantik. Hebel, Walze, Rad und Hammer erschienen ihm als die großen Symbole einer großen Zukunft, Glaubensbekenntnisse des Unglaubens standen auf der Tagesordnung. David Friedrich Strauß legte als Ex-Theologe die Axt an das Dogma von Christus als Gott, Ludwig Feuerbach erklärte den Menschen aus den Eigenschaften seiner Verdauungsmaschine, Max Stirner endlich überbot das stolze Ich-Bewußtsein Fichtes, wandelte dieses aus dem Absoluten ins Individuelle um und warf mit seinem verwegenen Werk „Der Einzige und sein Eigentum" die Brandfackel des Anarchismus in den Trümmerhaufen der alten Welt. Während der wilden Stürme jener Tage hatte man des inneren Menschen scheinbar völlig vergessen. Ins Große, ins Gigantische ging

Digitized by Google

der Zug der Zeit. Die „Erwachenden", die „Lebendigen" und „Verstorbenen", wie sich die führenden Schriftsteller von damals gerne nannten, fühlten sich alle als Titaniden und berufen, die Menschheit von ihrem Kainsfluch zu erlösen. Außer der Sturm- und Drangperiode gab es in Deutschland wohl keine Zeit, die an verkommenen Genies so reich war wie die Jahre der Revolution, ihrer Vor- und Nachläufer. Aber dieses Geschlecht des Umsturzes, der Verneinung, des Tagesstreites hatte auch seine bessere Kehrseite, seine Poesie, seine Unsterblichkeit. Den Skeptikern und Materialisten, den geschlossenen Parteien der Zeitpolitiker wirkten zumeist im stillen andre innern Mächte entgegen, die wirklichen Dichter, die sich aus dem Lärm der großen Städte in den Frieden des Waldes, der stillen Heide, des einfachen Bauerngehöftes geflüchtet hatten. Eichendorff und Stifter, die schwäbische Spätromantik mit den benachbarten Einsiedlern Mörike und Droste, dann Jeremias Gotthelf, sie alle vertieften sich im Gegensatz zur öffentlichen Meinung in die bescheidene, anspruchslose Natur, die ihre Verehrer mit zeitlosen unvergänglichen Idealen erfüllte und die Größe der Schöpfung in ihren kleinsten Wundern ahnen ließ. Und selbst Heinrich Heine, der berückend starke Lyriker, ihr politischer Antipode, konnte sich in seinen besten Dichtungen dieser romantischen Friedensfülle nicht entschlagen. Optimisten, Mystiker, Dichter waren auch die Philosophen, die, ohne in Berührung mit jenen Zeitgenossen zu stehen, das Erbe der romantischen Weltanschauung übernommen hatten. Hermann Lotze suchte im „Mikrokosmos" eine Anthropologie der inneren Welt zu entwerfen; gegenüber den Materialisten erhob er die Forderung, man müsse zu einem berechtigten Supranaturalismus zurückkehren, gab er der Sehnsucht Ausdruck nach einem Ausgleich zwischen Glauben und Wissen. Er wies die Philosophie in die ihr angeborenen Schranken zurück, drang auf eine möglichst klare und vollständige Beschreibung der sichtbaren Erscheinungen und bezeichnete als letzten Zweck der Schöpfung die Natur im Sinne Goethes. Gustav Theodor Fechner wieder führte die Naturbeseelung in seiner Philosophie restlos durch. Ein Geistesverwandter der

Digitized by Google

Romantiker Gotthilf Schubert und Franz Baader, kämpfte Fechner auf anderm Boden, in einer andern Zeit für das gleiche Ziel, die endgültige Befriedigung des menschlichen Gemütes. Von Haus aus Naturforscher, ging er stets vom Wirklichen, vom Gegenständlichen aus, auch hierin ein Genosse jener Dichter. Er lehrte die allgemeine Naturbeseelung. In seinem Werke „Nanna oder das Seelenleben der Pflanzen", worin er mit der üblichen Anschauung, die das Seelenleben auf Menschen und Tiere einschränkt und es so als eine Anomalie in der an sich seelenlosen toten Welt erscheinen läßt, entschieden bricht, eroberte Fechner der animistischen Weltanschauung ein neues Feld. Und je üppiger die Saat des jungen Deutschlands in die Halme schoß, je radikaler die Lehren der politischen Freiheitsmänner die Geister der Menge verwirrten, um so fester verschlossen sich die übersehenen und vergessenen Dichter vor der Außenwelt, um so lieber flüchteten sie in ihr Inneres, um so inniger gestaltete sich ihre Poesie. In der Lyrik, diesem geheimsten und persönlichsten Gebiet der Dichtkunst, offenbarten sie die tiefste Begabung. Selbst ihr größter Novellist Adalbert Stifter war ja im Grund seines Wesens lyrisch gestimmt. Seine demütigen Ansichten über die Größe des Kleinen bewirkten, selbständig von John Ruskin in England ausgesprochen, einen Umschwung auch im Bereich der bildenden Kunst. Von den glänzenden Vorbildern der Renaissance kehrten sich die Präraffaeliten zu den bescheidenen Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts ab. Gegenüber dem Freiheitstaumel der Übermenschen erstrebte man eine Selbstbesinnung der Persönlichkeit, eine Vereinfachung der Kultur. Die Dichter suchten nach einem bescheidenen Ausdruck, nach einer schlichten Form für ihre durchaus verinnerlichte Poesie. Mit den ellenlangen donnernden Tiraden Freiligraths konnte die Lyrik wenig mehr beginnen. Und so war es eine glückliche Eingebung, die Karl Mayer diejenige gnomische Form des Liedes finden und gebrauchen ließ, die freilich erst ein späterer Dichter mit dem künstlerisch vollendeten Inhalt erfüllen sollte. Wir stehen hier am Ende einer Entwicklung, und der Lyriker Martin Greif ist ihr letztes Glied. Indem

Digitized by Google

dieſer Dichter die innere Fülle des Erlebens, die Goethes Lyrik auszeichnet, mit der kühnen Myſtik einer alles durchdringenden Naturbeſeelung im Sinne verwandter Geiſter wie du Prel und Fechner verband und in der knappen Form des kleinen Liedes umſchloß, entdeckte Greif eine neue Eigenart des lyriſchen Gedichts und brachte ihren Ausdruck zur Vollendung.

Zwar in den unbedeutenden Sammlungen ſeiner Jugendgedichte iſt der Dichter noch ganz von ſeinen Vorbildern abhängig und der Kern ſeines Weſensinhalts kaum erſt angedeutet. Die erſte Sammlung (Gedichte von Fr. H. Frey, 1860) wird von der ſentimentaliſchen Weltauffaſſung Schillers, der ſeltſamen Wortbildungskunſt Rückerts, der höchſt unvollkommenen Ausdrucksweiſe Karl Mayers in einer Weiſe beherrſcht, daß aus ihr niemand auf die künftige Entwicklung des Dichters ſchließen könnte. Die koloriſtiſche Manier Freiligraths lockt ihn auf fremde Abwege, und nach Linggs „Perſergebet“ hat er ein „Parſenlied“ gedichtet. Aber auch ſchon Goethe und Uhland, die für die Folgezeit neben Mörike und vor allem dem Volkslied ſeine getreueſten Begleiter bleiben ſollten, verraten ſich in den Verſen ſeiner kräftigen Hymnen und romantiſchen Balladen. Und in ſeinen epigrammatiſch zugeſpitzten ſatiriſchen Gedichten, die deutlich aus der Schule der Xenien-Dichter ſtammen, löſt er ſchüchtern und zum Teil die Schale des ſpätreifen Kernes, aus dem ſich allmählich ſein Charakter ſelbſt geſtaltet. Vor allem aber iſt er bereits damals Romantiker. Offenherzig bekennt er angeſichts der Abkehr Byrons von der romantiſchen Poeſie in einem ihr gewidmeten Huldigungsgedicht:

„Du magſt es deinem Freund verzeihen,
Was undankbar er dir getan;
Ich laſſe dich nicht um mich freien,
Ich halte ſelber um dich an.“

Und der Dichter hat Wort gehalten. Wenn auch jene Verſe wie überhaupt kein einziger aus der erſten Sammlung Fr. H. Freys in die Werke Martin Greifs Aufnahme fand,

Digitized by Google

er ist der damals unzeitgemäßen Richtung treu geblieben, bis sie selbst am Ausgang des Jahrhunderts zu neuem Leben, zu neuen Kämpfen und Siegen in ganz Deutschland wiedererwachte.

Die zweite Sammlung („Frühlingssturmlieder" von Fr. H. Frey, 1864), deren voller Erlös für Schleswig-Holstein bestimmt war, enthält weitaus stärkere Empfindungen und einen reineren Charakter. Die vaterländischen Akzente Körners, Uhlands und Rückerts hallten auf jeder Seite wieder. Indem sich der Dichter so von allem Undeutschen abwandte, die Stimme seines eigenen Innern erkannte, in der Freiheit und Größe des noch ungeeinten deutschen Vaterlandes den würdigsten Gegenstand seiner Poesie sah, befand er sich bereits auf dem rechten Wege, ein in jeder Hinsicht nationaler und darum wahrhaft volkstümlicher Dichter zu werden.

Aber erst in den 1868 bei Cotta erschienenen „Gedichten" stand Martin Greif, jetzt freilich gleich mit einem Male, auf eigenem Boden. Und wenn er auch erst später bei der größeren Fülle seiner Schöpfungen die Gedichte nach inneren Gesichtspunkten in einzelne Gruppen absondert, so ist doch hier bereits alles enthalten, was wir ihm verdanken. Mit einer erstaunlichen Raschheit muß er sich in den Jahren 1864 bis 1868 entwickelt haben. Die spielerische Manier Rückerts, den gesuchten Farbenprunk Freiligraths und Linggs hat er abgelegt. Und dort, wo sich bei ihm Vorbilder und Wahlverwandtschaften mit andern Dichtern noch nachweisen lassen, sind es im allgemeinen nur die großen und reinen Beziehungen zu Goethe, zu Uhland und Peter Hebel, zu Mörike, Fäden, die ihn auch mit Walter von der Vogelweide und vor allem mit dem deutschen Volkslied verbinden. In der Tat, der Dichter hatte ein Recht, ja eine innere Verpflichtung, unter verändertem Namen, der später auch landesherrlich anerkannt wurde, an die Öffentlichkeit zu treten, denn mit dem unbehilflichen, nachahmungsvollen Fr. H. Frey hat der Selbstherrscher Martin Greif nur die Person gemein.

Haben wir soeben seine Entwicklung bis zu dem Zeitpunkt der Reife andeutungsweise verfolgen können, so müssen wir

Digitized by Google

jetzt einen Blick in die Werkstatt des Dichters tun. Aus seiner Schaffensweise, aus dem Stil und der Technik seiner lyrischen Kunst, aus dem Umkreis ihrer Stoffe wird sich auf die Persönlichkeit ihres Schöpfers schließen lassen und sein geschichtliches Verhältnis zur deutschen Lyrik von selbst ergeben.

Schon Jakob Minor weist darauf hin, daß die Poesie in den ältesten Zeiten, wo Dichten mit Versemachen gleichbedeutend ist, und wo es mehr von dem Rhythmus als von dem Inhalt abhängt, ob ein Produkt als Poesie oder als Prosa gelten soll, der Musik näher steht. Sie schaltet freier mit den Worten, die für sie wie für die Musik oft bloße Töne sind, zum Vortrag für den Gesang bestimmt. Je höher aber die Dichtung entwickelt ist, um so mehr Gewicht legt sie auf den Sinn und auf den Gedanken, um so mehr hat sie den Wortakzent und die Satzbetonung zu berücksichtigen. Der Dichter und der Vortragende sind hier weniger frei. Die Verse sind rhythmisch unvollkommener. Wenn also feststeht, daß metrische Vollkommenheit mit rhythmischer Unvollkommenheit zunimmt, so folgere ich daraus, daß die vom Standpunkt der Metrik vollendete Kunstform als solche mit dem innersten Wesen des Liedes, mit seiner Sangbarkeit im Widerspruch steht, daß daher Rhythmus und Melodik dem metrischen System übergeordnet, nicht untergeordnet oder beigeordnet sein dürfen. Darum sind die sangbarsten und allgemein als unübertroffen anerkannten Kunstgedichte der neueren Zeit dem Volkslied angepaßt, ähnlich wie dieses wiederum dem Rhythmus der einfachen natürlichen Rede zu folgen bemüht ist. Und je weniger metrisch vollkommen ein Volkslied an uns gelangt, um so sicherer können wir annehmen, daß es seiner Urform näher steht. Jene Kunstgedichte nun, die dem volkstümlichen Grundsatz folgen, weisen in eben so hohem Grade rhythmische und melodische Vorzüge auf wie scheinbare Verstöße gegen die Metrik. Goethes „Erlkönig" und „König von Thule", schon durch den Wechsel im Versmaß charakterisiert, Eichendorffs „Sehnsucht", ein Lied, das Ricarda Huch als sein wundervollstes bezeichnet, Heines „Ein Fichtenbaum", Mörikes „Verlassene" werden nicht ohne große Schwierigkeit unter das metrische Joch zu bringen sein

Digitized by Google

und sich eigentlich niemals in das Netz irgendeines Regelbuches einfangen lassen. Ich bin nun der Ansicht, daß jene Gedichte, deren Reihe beliebig weit sich vermehren ließe, für uns als Muster auch für die metrische Regel, nicht als Ausnahme von der Regel aufzufassen sind, weil sie am tiefsten an unser Herz rühren und so die größten poetischen Wirkungen erzielen. Dann aber werden wir auch der Lyrik Greifs den vollen Kranz der Schönheit zuerkennen müssen. In ihr finden wir solche metrischen Regellosigkeiten wieder (Friedrich Theodor Vischer sagte einmal, beim Vorlesen eines Greifschen Gedichts kriege er „Beiner und Greten" in den Hals), Regellosigkeiten aber, die, ohne je den Sinn zu verletzen, diesen eher noch verdeutlichen und verstärken, indem das Metrum dem Sinne dient, nicht umgekehrt. Darum steht uns der „Urfaust" menschlich näher als die „Göttliche Komödie" und der volkstümliche Goethe über dem Künstler Dante, darum sind dem 20. Jahrhundert Formkünstler wie Platen und Geibel fast nichtssagend geworden, weil bei diesem das Metrum das allbeherrschende Moment in der Dichtung bildet. Darum werden der freie Rhythmus, die poetische Prosa heutzutage zu so hohen Ehren gebracht, weil die Natur den Schnürleib zu sprengen sucht, den ihr klassische Dichter und Metriker angelegt hatten. Das, was Geibel an Greif verdammenswert erschien, bildet seinen Vorzug, seinen dauernden Wert. Durch seine scheinbaren Stilwidrigkeiten kämpft er für die Berechtigung des persönlichen Stils, der harmonischen Verschmelzung von Sinn und Melodik, allerdings oft auf Kosten des metrischen Ebenmaßes. Gern gebe ich zu, daß die metrische Unregelmäßigkeit an sich dem Dilettanten die beste Stütze sein kann, sein künstlerisches Unvermögen zu verhüllen, allein ich habe ja nur die äußere Gleichförmigkeit des Metrums preisgegeben, um das innere vom Rhythmus geregelte Gesetz des Versmaßes über alles hervorzuheben. Schon Rudolf Hildebrand nahm einen ähnlichen Standpunkt ein, wenn er der bisherigen Metrik vorwarf: „Viele, vielleicht die allermeisten, auch solche, die die altdeutsche Schule einigermaßen genossen haben, stehen noch in der Meinung, auch der deutsche Vers baue sich auf aus Jamben und

Digitized by Google

Trochäen, Daktylen und Spondeen usw., mit dem Zugeständnis, daß diese Versfüße statt mit langen und kurzen, wie in der antiken Metrik, aus betonten und unbetonten Silben hergestellt würden." Und Hildebrand fährt fort: „Wir haben keine Jamben, keine Spondeen usw." An Beispielen aus unsern Klassikern weist er nach, wie schwer es diesen wurde, sich mit der gelehrten Metrik abzufinden. Er verweist auf die im deutschen Altertum geltende Naturkunst, in der noch das rhythmische Gehör an Melodie, in ältester Zeit an Tanzschritte angeschlossen, den Vers schuf, nicht fürs Lesen, sondern fürs Singen. Von dort her müßten wir den Wiederaufbau unsrer verfehlten Metrik versuchen. Einen Begriff von dieser neudeutschen Naturkunst aber gibt uns Martin Greif.

Ein neuerer Metriker, Franz Saran, hat vor kurzem berechtigte Verletzungen des grammatischen Wort- und Satzakzents zugunsten hörbarer Wirkungen der inneren Erregung, verhaltenen Leidenschaft u. ä. bereitwillig zugestanden. „Mit der eingewurzelten Vorstellung, jeder Vers müsse notwendig ein sich gleichbleibendes einfaches Schema (Metrum) haben, hängen übrigens auch die Versuche zusammen, solche freien Verse ins Taktmaß zu zwängen, Versuche, die immer noch nicht aufgegeben sind. Läßt sich die Einfachheit eines antiken Metrums nicht nachweisen, so soll doch wenigstens auf andre Weise die Einheit hergestellt werden. Wer sich klar macht, was Takt eigentlich bedeutet, und wer eingesehen hat, daß Taktmäßigkeit dem Rhythmus durchaus nicht wesentlich ist, wird solchen Theorien seinen Beifall versagen." Wenn ich selbst nun im folgenden die alten Bezeichnungen Jamben, Trochäen usw. gebrauche, so tue ich dies nur, um keine neuen verwirrenden Kunstausdrücke zu schaffen und im vollen Bewußtsein des tiefeingreifenden inneren Unterschiedes zwischen antikem und modernem Vers. Die unschätzbaren Fortschritte, die unsre Kenntnis der Struktur des deutschen Verses seit Minor zweifellos gemacht hat, berechtigt zu der Hoffnung, daß wir endlich auch zu einer abschließenden, dem germanischen Sprachgefühl völlig entsprechenden und allgemein anerkannten Metrik gelangen werden. Mit einer Metrik in diesem Sinne kann dann

Digitized by Google

weder das Volkslied, noch Hans Sachs, noch Martin Greif jemals mehr in Widerspruch geraten. Es wird nun meine Aufgabe sein, nachzuweisen, inwiefern dieser Dichter den Gesetzen der höchsten poetischen Forderung entspricht oder nicht.

Bayersdorfer und du Prel sind darin einig, daß Martin Greif eine durchaus intuitiv, also unbewußt und im Innersten absichtslos schaffende Persönlichkeit sei. Seine Gedichte erscheinen den beiden Ästhetikern darum so anziehend, weil sich in ihnen der Entstehungsprozeß, bei dem das Bewußtsein des Dichters nicht ergänzend, sondern empfangend sich verhält, durchaus ungeschminkt offenbare. Aus der unbewußten Phantasie entspringen sie wie ein frischer Quell, und die künstlerische Besonnenheit des Dichters hat an ihnen nur den geringsten Anteil. Ausdrücklich betont du Prel, daß eben diese organische Natürlichkeit und Freiheit von Bestandteilen bewußter Konzeption diesen ungekünstelten Empfindungslauten für den Philosophen sogar mehr Anregung gebe, als es die Produkte von höherer Kunstbesonnenheit tun könnten. Ebenso findet Bayersdorfer in Greifs Gedichten eine unverfälschte Künstlernatur, die sich bis in ihre innersten Organe mit einer Offenheit und Wahrheit, Deutlichkeit und Naivetät bloßstellt, wie es sich der forschende Ästhetiker nicht besser und anziehender wünschen kann. „Die meisten Gedichte strecken uns die frische Bruchfläche einer Empfindung entgegen und enthüllen den erstaunten Blicken die sonst schwer erforschlichen Werkstattgeheimnisse des menschlichen Gemütes."

Die Wurzeln des dichterischen Geistes ruhen in den rätselvollen Tiefen des Unbewußten. Traumhaft dunklem Antrieb gehorsam, so steigen die Gebilde auf, keines wissend vom andern. Die bewußte Arbeit tritt beim Dichter der unbewußten Arbeit nur ergänzend und helfend, wählend und ordnend, mäßigend und beruhigend an die Seite. Das letzte Wort aber bleibt wieder Sache der Imagination und der augenblicklichen Empfindung. Ähnlich der allgemeinen Traumphantasie schöpft und gestaltet Greif seine dichterischen Gefühle und Bilder unbewußt. Wenn die Stunde der Inspiration gekommen ist, dann dichtet nach du Prels ausführlicher Analyse der poetischen Phantasie

Digitized by Google

nicht der eigentliche Dichter, sondern die Natur in ihm, von der er nur ein Teil ist. Allmählich, wenn sein Bewußtsein entschwunden ist, wirkt sie ihrem Wesen nach ähnliche Bilder und Vorgänge. „Und je vollendeter alsdann seine Gestalten sind, desto mehr ist er ihr Sklave; er ist ihnen gegenüber so unfrei wie Traumgebilden gegenüber; sie sind seiner Willkür entwachsen, er vermag sie nicht mehr wie Drahtpuppen zu ziehen, sie drängen sich ihm als ungewollte Erscheinungen auf und handeln aus innerer Notwendigkeit heraus.“ Greifs Poesie entspricht diesem Prozesse ganz und gar. Ähnlich den antiken Dichtern hat auch er die menschliche Eingebung mehr als einmal als diejenige Macht bezeichnet, der allein er folge. Darum ist auch vor allem die Phantasie Ernährerin und Erhalterin seiner Kunst. Er verwirft jede Reflexion, mag sie auch noch so richtig sein, wenn sie das freie Weben der Phantasie unterbricht. Er ist der Ansicht, es sei nicht Sache des Lyrikers, wie ein Philosph zu reden und in abstrakten Worten tiefe Gedanken auszudrücken. In dieser Hinsicht bezeichnend ist seine „Zwiesprache“:

Dichter.

„Sage mir, Amsel, liebevoll,
Wie ich denn anders singen soll,
Weise tadelten oft mich schon,
Daß ich nicht treffe den rechten Ton.“

Amsel.

„Singe nur stets aus voller Brust,
Deine Bedrängnis, deine Lust,
Machst du Innerstes offenbar,
Ist es das Rechte, glaub fürwahr!“

Dichter.

„Aber sie finden auch zumeist,
Daß mir gebricht der hohe Geist,
Der die Brüder verbessert und lehrt,
Ihrer Gedanken Reich vermehrt.“

Amsel.

„Bist du Magister? sag es mir —
Singe nur herzlich für und für,

Digitized by Google

Die Getrösteten bleiben stehn,
Die andern laß vorübergehn."

Und in der Tat finden sich bei Greif nur wenige Gedichte, die man der reinen Reflexionspoesie zuzählen dürfte. Nicht einmal alle seine Sinngedichte gehören hierher. Zwar finden wir außer in dieser Gedankenlyrik auch in andern seiner Verse die Anschaulichkeit zugunsten der Reflexion ausgeschaltet, dann aber wird der abstrakte Gedanke fast stets von malerischen Elementen umrahmt, eingeleitet oder abgeschlossen. Bei ihm tritt also eigentlich erst das Auge und dann der Verstand in Tätigkeit. In dem tiefsinnigen „Herbstgefühl" bringt die bildende Phantasie solch einen abstrakten Stoff zur Darstellung:

„Wie ferne Tritte hörst du's schallen,
Doch weit umher ist nichts zu sehn,
Als wie die Blätter träumend fallen
Und rauschend mit dem Wind verwehn.

Es dringt hervor wie leise Klagen,
Die immer neuem Schmerz entstehn,
Wie Wehruf aus entschwundnen Tagen,
Wie stetes Kommen und Vergehn.

Du hörst, wie durch der Bäume Gipfel
Die Stunden unaufhaltsam gehn,
Der Nebel regnet in die Wipfel,
Du weinst und kannst es nicht verstehn."

Eigentlich ist alles in diesem Gedicht für die Sinne, Ohr und Auge, eingerichtet. Die Reflexion bildet nur die Umrahmung oder, besser gesagt, nur den Hintergrund für das vorspringende Gemälde. Wir schauen eine öde Leere, eine gähnende Wirrnis, welke Blätter, verwitterte, vergilbte Baumkronen und schattenhafte Nebelschleier. Wir hören irrende Tritte in der Ferne, das Fallen und Rauschen der Blätter im Wind; bald klingt es leise, fast unvernehmbar an unser Ohr, bald schwillt es an zu einem mächtigen Akkord. Der langatmige, farblose, hohle E-Reim, der durch das ganze Gedicht fortläuft, hat eine lautmalerische Wirkung, die ihresgleichen sucht. Etwas Unbestimmtes, Ungewisses ergreift und bewegt

Digitized by Google

uns, aber wir denken es zunächst nicht, wir sehen, wir hören und fühlen es. Die Kunst der Naturbeseelung und die auch sonst überall hervordringenden onomatopoetischen Laute kommen dem anschaulichen Dichter besonders in den reflektierenden Teilen sehr zu Hilfe. Das Schwinden der Zeit wird symbolisiert durch die Stunden, die durch der Bäume Gipfel unaufhaltsam gehen. Der Nebel ist nicht bloß da, er regnet in die Wipfel. Die fallenden Blätter, ein Symbol der vergänglichen Schönheit und Jugend, träumen und drücken damit ein Doppeltes aus, die wehmütige Stimmung und die Reflexion, die dieser entspringt. So ist selbst in dem erstarrenden Bild der Natur Leben und Bewegung ausgedrückt. Und wenn sich der Dichter am Anfang und am Schluß direkt an den Leser wendet, so hat diese Subjektivität ihre besondere Bedeutung. Unsere Aufmerksamkeit wird dadurch stärker erregt, die Spannung erhalten, und die Reflexion wächst dann um so natürlicher und von selbst aus diesem Chaos der Gefühle empor.

Ein Erinnerungsgedicht, das stark reflektierend, aber ebenso stark anschaulich wirkt, ist Greifs „Jugendliebe".

„Denkst du an den Sommertag,
Da wir früh uns fanden
Und allein am grünen Hag
Junge Rosen banden?

Lerchen in der blauen Luft
Sangen ungesehen,
Ferne lag der Morgenduft
Über allen Höhen.

Standen still uns zugewandt,
Mochten träumend scheinen —
Wohl ich fühlte deine Hand
Manchmal in der meinen.

Plötzlich schlugst du auf den Blick,
Alles war gestanden —
Sag, wohin ist Ruh und Glück,
Seit wir da uns fanden?"

Überaus kunstvoll ist hier die Betrachtung äußerer Bilder, die schließlich in die persönlichste Reflexion einmündet, mit

Digitized by Google

einer sich steigernden inneren Empfindung verbunden. Die für die Sinneswahrnehmung bezeichnenden Worte — fast in jedem Vers findet sich mindestens eines — führe ich in ihrer Reihenfolge auf: Sommertag — früh — grüner Hag — junge Rosen — Lerchen in der blauen Luft — sangen — ferne — . . Morgenduft — Höhen — standen . . . uns zugewandt — mochten träumend scheinen — deine Hand — in der meinen — schlugst du auf den Blick. Wirksam lenkt der Dichter unsern Blick zunächst von der Erde zum Himmel, vom Begrenzten zum Unbegrenzten, vom Greifbaren zum Geheimnisvollen. Dieser Vorgang ist symbolisch. Denn zu Beginn der zweiten Hälfte des Gedichts verweilt unser Blick wieder auf der Erde, diesmal aber auf einem Liebespaar, dem Dichter und seiner Braut, und wieder schweift unser Auge vom greifbar Wahrnehmbaren ins Unendliche, indem uns die letzte Strophe ein Seelenleben andeutungsweise erschließt. Mit dieser inneren Übereinstimmung läuft eine andere Harmonie parallel. Indem nämlich der Dichter sowohl zu Beginn, als auch zum Schluß die Geliebte anspricht, bildet die Reflexion nicht nur die Grundlage, sondern auch den Rahmen für dieses trotz aller Gedanken und Empfindungen anschauliche Gedicht.

Ähnlich ist die Reflexion durchaus mit Anschaulichkeit durchsetzt in dem wundersam einfachen Erinnerungsgedicht „Ihr Grab“:

„Es blüht ein Grab in treuer Hut,
Das beste Herz darinnen ruht.

Zu oberst blühen Rosen rot —
Dein Mund so manchen Kuß mir bot.

Und weiter ab die Lilie blüht —
Dein Herz hat rein für mich geglüht.

Zu Füßen liegt ein grüner Kranz —
Ich schwang dich oft im Maientanz.

Die Leute gehen dran vorbei,
Mir aber bricht das Herz entzwei.“

Ist hier kein einziger Vers ohne entsprechendes Bild, so heben die scheinbar anspruchslosen Antithesen in kunstvoller Weise

Digitized by Google

die Wirkung des traurigen Anblicks auf das Seelenleben des verlassenen Geliebten um so deutlicher hervor. Das die Verse in die Form der Anrede gebracht sind, verleiht ihnen eine besondere Frische und erleichtert das Festhalten der Reflexion.

Die Kraft anschaulicher Darstellung, die dem Dichter auch in der Spätzeit seines Schaffens nicht abhanden gekommen ist, geht vor allem auch aus einem der Reflexionspoesie zugehörigen Gedicht „Ahnung im Mai" deutlich hervor:

„Es kommt einmal ein Maientag —
Wer weiß, wie bald er dämmern mag!
Der Blüten streut rings um dich her,
Doch dir wird keine duften mehr,
Der Strahlen sendet durch die Welt,
Doch dir ins Aug' kein Strahl mehr fällt,
Der Lieder weckt im Jubelton,
Doch dir erklang das letzte schon.
Es kommt, es kommt ein solcher Tag —
Wer weiß, wie bald er dämmern mag."

Indem ich die Anschaulichkeit der Greifschen Lyrik so stark hervorhebe, nehme ich allerdings einen alten Standpunkt der Ästhetik ein. Ich weiß sehr wohl, daß die neueste Lehre vom Kunstschönen, die Max Dessoir aufstellt, einen andern festzuhalten versucht. Nachdrücklich vertritt dieser die Ansicht, daß nicht die Anschaulichkeit das erstrebenswerte Ziel des Dichters sei, sondern daß in der Sprache selbst und den ihr eigentümlichen Gebilden der poetische Wert beruhe. Nur die vielfach gegenstandslose und unsinnliche Poesie einiger Neuerer konnte ihm, dem Kunstforscher, die scheinbare Berechtigung erteilen, die Dichtkunst zugunsten der bildenden Kunst eines ihrer wesentlichsten Elemente zu berauben. Notwendigerweise vertröstet er uns daher auf den Beweis, den die Zukunft erbringen soll. Denn aus der mustergültigen Poesie des 18. und 19. Jahrhunderts hätte Dessoir seine Ansicht nicht begründen können. „Von einem Kunstwerk," sagt ein so feiner Kenner der Lyrik wie Theodor Storm, der auch Greif zu schätzen wußte, „will ich wie vom Leben unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am

Digitized by Google

vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine rein sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht."

Aber noch in andrer Hinsicht hat die vollendete Poesie eine wichtige Forderung zu erfüllen.

Lyrik in ihrer schlichtesten und ergreifendsten Form spricht nach Wilhelm Dilthey das Gefühl des Daseins aus, wie ein Erlebnis es erweckt. Die Genies des Gemüts offenbaren einem jeden von uns seine eigene innere Welt, und sie lassen in eine fremde, die uns doch verwandt ist, hineinblicken. In der Fülle der dichterischen Individualitäten erfassen wir den Reichtum der menschlichen Innerlichkeit. Sonach verstehen wir einen lyrischen Dichter und erkennen seine Bedeutung, indem wir das Neue auffassen, das ihm von Zügen menschlicher Innerlichkeit und von künstlerischen Ausdrucksmitteln für sie aufgegangen ist. So ist auch hier wieder im Erlebnis der Schlüssel für das Verständnis zu finden. Die Anschaulichkeit eines jeden Gedichts ist mit dem Erlebnis seines Schöpfers als mit seiner poetischen Entstehungsursache innig verknüpft. Je reicher ein Dichter an Erlebnissen ist, die nicht immer äußerer Natur zu sein brauchen, sondern auch auf rein innerlicher Grundlage beruhen können, je tiefer seine Kenntnis der menschlichen Natur reicht, um so mächtiger wird er auf uns einzuwirken imstande sein. Und bei Greif ist, wenn wir von den unerläßlichen Gelegenheitsgedichten im engeren Sinne absehen, alles erlebt. Ja selbst unter diesen, ich denke vor allem an seine flammenden „Deutschen Gedenkblätter" gab es nicht wenige, denen ein Lebensvorgang, an dem der Dichter starken Anteil nahm, zugrunde liegt.

Greif sind die Kämpfe, die im Innern des Menschen entspringen, in diesem Innern ausgekämpft werden und in ihm endigen, nicht erspart geblieben. Indem er sie aber erlebte, mußte er sie auch schon dichten, und wie Goethe könnte er von sich sagen: „Was ich nicht lebte und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen. Liebesgedichte habe ich nur gemacht, wenn ich liebte." Diesen Grundsatz innerer Nötigung

Digitized by Google

zum poetischen Schaffen hat Greif in seinem lyrischen Prolog zu „Hans Sachs“ nachdrücklich hervorgehoben:

„Was drückt den kräftigen Genius,
Der hebt die ungeprüften Schwingen,
Und dichtet, weil er dichten muß,
Im ersten ahnungsvollen Ringen?
Sie sind's, die Warner, treu beflissen,
Die ihn der Täuschung nahe wissen
Und drum, was er zum Ziel erkor,
Ihm halten als vermessen vor.
Befangen noch vom holden Wahn,
Tritt früh ihn so die Sorge an,
Und Hoffnung, die ihm Rosen streut,
Entweicht, eh' er noch hat bereut.
Scheint ja das ungefüge Leben
Der Eltern Stimmen recht zu geben.

Doch wie der engen Felsenqual
Der Strom sich ungestüm entwindet
Und, lang gehemmt, mit Einem Mal
Geräum'ge Fluren vor sich findet,
So auch, wenn ihm Gewalt geschieht,
Der Sänger seiner Haft entflieht.
Entschlossen auf sich selbst gestellt,
Erscheint er in der fremden Welt,
Und überlassen seinem Glück
Trägt er in Händen sein Geschick.“

Wie Goethe, weiß auch Greif sich zumeist unbefangen jedem Gefühlswert der Welt hinzugeben, ohne sich an ihn zu verlieren. Freilich fehlen bei ihm Gedichte nicht, in denen er gleich Hölderlin im Zusammenhang mit seiner ganzen Existenz lebt. Und dann wirkt auch auf sein Gefühl des Augenblicks alles, was er erlitten hat, und alles, was noch kommen kann. So hält er in Gedichten wie „Vorüber“, „Resignation“, „Dem Freunde Tod“ das ganze Leid seines Lebens auf einmal zusammen.

Äußerlich betrachtet scheint uns Greifs Lyrik als sein eigenes Leben. Die Berufsqual seiner Jugend, seine Reisen

Digitized by Google

durch die Heimat und im fremden Land, seine Liebe, ihre Blüte und ihr jäher Schmerz, seine Glaubenszweifel, seine Freundschaften, seine Hoffnungen, seine Wünsche, bis die gefaßte Resignation gereifter Männlichkeit allen Widerstreit zu innerer Harmonie versöhnt, dieses alles offenbaren uns seine Gedichte. Ihre Gegenständlichkeit ist von selbst gegeben. Leben und Dichten wird hier eins. Von der Muse ist dem Dichter der Auftrag zuteil geworden:

„. . . Singe, hebe deines Lebens
Tiefgeschöpftes Bild hervor.

Mal die ernsteren Gesichte,
Die du sahst in mancher Not,
Kehre deinen Blick ins Lichte,
In dein Jugendmorgenrot.

Deute, wachsend in Erfahrung,
Männlich frühen Grames Spur,
Aller Zweifel reiche Nahrung
Löse dein Empfinden nur."

Aber schon diese Verse weisen auf ein weiteres Moment der Greifschen Schaffensweise. Nicht nur anschaulich, aus sich heraus, im Besonderen absichtslos schöpft er seine Dichtungen. Ausdrücklich mahnt ihn ja auch die Muse:

„Herbe Tränen muß er weinen,
Wandeln muß er sorgenvoll,
Wenn er tröstend selbst erscheinen,
Wenn der Sänger rühren soll."

Der Dichter faßt all sein Schaffen nicht als bloße Selbstbefreiung von einem inneren Drange auf, sondern als ein hohes Amt, andere zu trösten, zu erheben und zu diesem Zweck seine subjektiven Erlebnisse in objektiv bedeutsame Stimmungen und Gestalten umzubilden.

Aber ich komme darauf zurück, daß wie Goethe auch Greif zumeist völlig im Moment des augenblicklichen Erlebnisses aufgeht. Seinen ganzen Gefühlsgehalt opfert er unbefangen und bereitwillig einem solchen Moment. Am schönsten und reinsten drückt er diese Eigenart in den beiden „Elegien"

Digitized by Google

aus. Der Anblick des kleinen Dorfes, dem er sich naht, läßt dem Dichter mit einem Male die ganze Vergangenheit seiner Jugend wiedererstehen. Ahnungsvoll spürt er aber auch das Wehen der künftigen Zeit:

„Des Lebens Frühlingstage sind genossen,
Nun kommt heran die schwüle Mittagszeit . . ."

Alles drängt sich ihm in dieser einen Stunde zusammen. Die bittere Erinnerung an den frühen Tod eines blühenden jungen Weibes, das im ländlichen Frieden Liebesglück genossen hatte, drückt ihn nieder. Aber inmitten seiner herbsten Trauer vernimmt er eine Stimme des Trostes, dem alten Ungestüm zu entsagen und den stilleren Drang der Resignation in sich auszubilden:

„Erhebe deinen Blick aus diesen Gründen,
Zufrieden fern, was nah du suchst, zu finden."

Der innere Zwiespalt löst sich harmonisch auf. Aus dem einzigen Moment, dem Wiederbesuch des abgeschiedenen Dorfes, fließen dem Dichter alle seine bisherigen Erlebnisse, Stimmungen und Gesichte konzentrisch und unmittelbar in einem Bilde zusammen. Mit seiner vollen Subjektivität gibt er sich diesem Momente hin. Daneben erhebt er wieder das persönliche Ereignis zum typischen, zum allgemeinen Vorfall. In dem leidenden Menschen wird der tröstende Dichter geboren. Die wechselnde Schale wird gesprengt, der bleibende Kern enthüllt sich vor unsern Augen. So löst in den Versen „Schattenleben" die höchst persönliche Erinnerung an geliebte Tote ein großer, die ganze Menschheit bewegender Gedanke ab:

„Still ist's, wo die Gräber sind,
Meiner Liebe,
Nur bisweilen rauscht der Wind
Bang und trübe.

Seh' die Schattenwelt auf Erden
Rings vergehen,
Fühle alles spurlos werden
Und verwehen."

Digitized by Google

Welcher weite Umkreis von Gedanken und Gefühlen ergibt sich dem Dichter aus dem Anblick der Gräber! Indem er uns bis zum Nirwana des Pessimismus geleitet, überträgt er seine Wehmut in unser eigenes Herz. Nicht mehr sind es seine Toten, die er beklagt, sondern wir beklagen unsere Toten, unser Leid, unser Nichts.

Ein ähnliches allgemein menschliches Gefühl wird durch ein ebenso einfaches und in jeder Hinsicht persönliches Motiv erregt. „Meine alte Uhr" heißt ein Gedicht aus Greifs letzter Schaffenszeit:

„Die Uhr in meiner Stube
Stammt aus Großmutters Zeit;
Es liegt in ihrem Summen
Ein Ton von Zärtlichkeit.

Wir haben sie als Kinder
So gehen schon gehört,
Eh' noch das kalte Leben
Den Jugendtraum zerstört.

Und sie auch wie ermüdet
Taugt in die Welt nicht mehr.
Im Zeitlauf mitzukommen
Wird ihr, der Alten, schwer.

Sie schlägt verkehrt die Stunden,
Wenn sie nicht rasten will;
Und nicht mehr währt es lange,
Steht sie für immer still."

Eine bloß nachahmende Begabung würde nie einen so einfachen Stoff wählen, weil dieser, wie du Prel bezeichnend bemerkt, die größte subjektive Zutat erfordert, an welcher der unselbständige Dichter keinen Überfluß hat. Wenn nun aber ein Dichter sogar mit Vorliebe solche Stoffe wählt („Die Einsame", „Ihr Fenster", „Vergangen", „Alte Einkehr", „Zwei Falter" u. a.), die an sich dürftig und poetisch nur erst dann zu verwerten sind, wenn sie vom verklärenden Künstlerauge geschaut werden, so beweist dies eben, daß sich diese Stoffwahl unwillkürlich vollzieht und daß die Eigenart, die Persönlichkeit

Digitized by Google

des Dichters bestimmender auf sie einwirkt als der Gegenstand an sich, der die poetische Aufmerksamkeit sonst auf sich lenkt. Aber noch eine zweite Schwierigkeit bietet ein so einfacher Stoff dem schaffenden Dichter. Die Gefahr, an der Subjektivität zu scheitern, ist hier besonders groß. Indem nun Greif auch diese Klippe glücklich umgeht und, wie wir oben gesehen haben, auch in den unscheinbarsten, ganz auf ein persönliches Verhältnis eingerichteten Stoff einen großen Zug des Allgemeininteresses zu bringen weiß, stellt er sich als elementarer, ganz im Wesentlichen und Typischen wurzelnder Lyriker dar.

Ich habe vorhin mit Absicht mehrere ihrer Entstehung nach weit auseinander gerückte und zugleich stark reflektierende Gedichte als Beispiele gewählt, einmal, um darauf hinzuweisen, daß die Greifsche Eigenart, den subjektiven Vorfall objektiv zu gestalten, keinem zeitlichen Wechsel unterworfen ist, dann aber um nochmals seine Vorliebe hervorzuheben, die ihn bestimmt, selbst in der Reflexion wie in den beiden „Elegien" von der Anschauung auszugehen. Wir werden uns mit dieser Art von Gedankenpoesie im weiteren Sinn kaum mehr zu beschäftigen haben, denn bei Greif überwiegt die Anschauungslyrik weitaus. Im Naturbild feiert sie ihre höchsten Triumphe.

Von Goethe inspiriert, ist das objektive Naturbild eigentlich erst durch Greif der deutschen Literatur geläufig geworden. Und in diesem Betracht sind die meisten neueren Lyriker, Liliencron und Falke nicht ausgenommen, bewußt oder unbewußt seine Schüler. Daß die Situationslyrik als Naturlyrik um so reiner sein wird, je mehr das Objekt nur auf das Gefühl wirkt und je weniger es das Denken und Wollen affiziert, hat schon ein früherer Forscher festgestellt. Wie das Volk an die Natur herantritt, naiv, ohne jede sentimentalische Beimischung das Ganze des geschauten Bildes auf sich wirken läßt, so verfährt auch Greif. Vielfach ist es nur ein kleiner Ausschnitt aus einer Landschaft, ein skizzenhaftes, bei allem Detail unausgeführtes Gemälde, das er unsern Augen entschleiert. Aber in diesem Fragmentarischen steckt ein großer Reiz. Der Dichter überläßt den letzten Pinselstrich unsrer eigenen Phantasie und regt uns zum Mitschaffen

Digitized by Google

an. Der Gefahr der bloßen Beschreibung entrinnt er trotz allem Streben nach Plastik des Ausdrucks, indem er selbst in die erstarrte Natur Bewegung bringt, alles belebt und beseelt, z. B. in dem Gedicht „Nach Sonnenuntergang“:

„Der Sonne letzte Feuerspur
Erhellt noch mild des Dorfes Flur,
Von dort in die Getale weit
Herrscht Öde und Verlassenheit.

Die Bergesgipfel voller Ruh
Hüllt schlafendes Gewölke zu,
Die ferner, nah' dem Himmelszelt,
Sehn fremd aus einer andern Welt.“

Oder „Stromwildnis“:

„Des Stromes dunkle Forste
Ruhn still und unbelebt,
Hoch über seinem Horste
Der wilde Habicht schwebt.

Kaum unterbricht das Schweigen
Der Wellen gleicher Lauf:
Die blauen Berge steigen
Dahinter träumend auf.“

Abgesehen von der tiefen lautmalerischen Wirkung, die hier elementarisch hervorbricht, ist es ein besonderer Vorzug dieser kleinen Naturbilder, daß die ganze Situation mit aller Szenerie in voller Lebenswahrheit sich gestaltet. Auch dort, wo Greif scheinbar nur schildert, findet eine äußere oder innere Entwicklung statt. Da zieht in einem von Vers zu Vers wechselnden Bilde das Jahr, blühend im Lenzgewand, umkränzt von Reben und Garben, beschwert von den Früchten des Herbstes an unserm Auge vorüber („Sonnenjahr“), da werden wir als immer weiter schreitende Wanderer am Sturzbach vorbeigeführt, sehen die schäumende Flut zwischen Tannen im Grunde blitzen und hören dann entfernt noch ihr donnerähnliches Gebrause („Am Sturzbach“), oder wir ziehen auf stillem Wege den Strom entlang einer alten Stadt entgegen, die, in Nebel eingehüllt, mit ihren Türmen hoch erhobenen Hauptes emporsteigt,

Digitized by Google

als hätte sie die Bürde der Zeiten abgelegt („Nähe der alten Stadt"). Dabei bewegt Greif die Bewegung des betrachtenden Auges stets in das Objekt als dessen eigene Tätigkeit. Bei ihm „fallen" steile Felsen „aus zerriss'ner Wand"; Wände „fallen" aus riesiger Höhe; „die Ufer erheben sich dämmernd umher"; „die Berge, sie streben ins wolkige Meer". Ich wähle ein größeres Beispiel aus den „Neuen Liedern und Mären", betitelt „Die Dorfflur":

„Weit in das Land blick' ich hinaus:
Kein Baum vor mir, kein Hof, kein Haus,
Nichts als nur Ähren allumher,
Fast uferlos gleichwie ein Meer.
Nur wo die ferne Straße zieht,
Hinaus die Pappelreihe flieht —
Dort, wo sie sich im Duft verlor,
Tritt blendend hell ein Dorf hervor.

Die Schönheit des Ausdrucks beruht hier natürlich nicht auf der geschilderten Bewegungslinie des Objekts, sondern auf der Beseelung des Leblosen. Aber auch formell können wir eine Entwicklung im Empfinden bei Greif wahrnehmen. Von der toten Natur schreitet die Darstellung zu belebten Wesen fort und verliert sich zuletzt nicht selten in einen Ausruf des menschlichen Gefühls. So in dem stimmungstiefen Gedicht „Der Garten im Gebirge":

„Im Gebirg auf grüner Matte,
In der Gletscher Angesicht,
Liegt ein Haus, das kühler Schatte
Bald umgibt, bald Sonnenlicht.

Wenn im Tal die letzten Rosen
Lange schon verblichen sind,
Triffst du hier, wo Föhne tosen,
Erst erwacht das Sommerkind.

Lilien auch und Feuernelken,
Du erlebst sie noch einmal,
Wie nach irdischem Verwelken
Du es hoffst im Himmelssaal.

Digitized by Google

Träumend bleibst du wohl am Pfade
Vor dem Garten stille stehn,
Und du fühlst geheime Gnade,
Und du ahnst ein Wiedersehn."

Bis in die einzelnen Ausdrücke und Worte hinein weiß der Dichter die Schilderung zu beseelen und in Handlung umzusetzen. Sogar den Gletscher vermenschlicht er, indem er uns sein Angesicht schauen läßt. Und die Rose erwacht und stirbt wie wir. Die Wolken wallen, türmen sich, weichen; die Sonnenlichter spielen unstet, der Schimmer des Mondes klimmt herauf; der Wasserfall wälzt sich von den Höhen herab, die Wogen plaudern kosend mit dem Schiffe, sie ziehen tanzend dahin, die Städte an den Ufern laden gastlich: alles in diesen Gedichten ist lebendig und bewegt.

Greifs starke Begabung, die Gedanken mit Anschauung, die Anschauung mit Leben zu erfüllen, beweist uns schon seine große Vorliebe für das Rollenlied und die dramatische Lyrik überhaupt, die ihn in gleicher Weise zum Epiker und Dramatiker befähigt. Der Monolog ist in der Volkspoesie sehr häufig, und Greif hat ihn wohl aus dieser herübergenommen. Bald als Mädchen, geliebt, verlassen, als arme Spinnerin oder Gänsehüterin, als entsagungsvolle Nonne, als alte verschrumpfte Kräutersammlerin oder vornehme Dame, bald wieder als Wanderer, als Jäger, Soldat, Matrose, Handwerksgesell oder fahrender Spielmann, sowie in vielen andren Gestalten, nicht bloß in Verkleidungen, tritt der Dichter auf. In solchen Rollen fühlt er sich durchaus nicht fremd, im Gegenteil, sein Einklang mit der Natur und dem Volke wird erst in ihnen völlig hergestellt. Und nach dieser Übereinstimmung mit der Natur und dem Volke geht sein ganzes Streben. In seinem romantischen „Spielmanns Gesang", den er, als fahrender Sänger verkleidet, anstimmt, bekennt er es selbst:

„. . . Was ich auch zumeist erfunden,
Hab' ich draus im Wald empfunden,
Wo die frühen Drosseln singen
Und die klaren Bächlein springen:

Digitized by Google

In der Stille der Natur
Fühlst du deine Seele nur....

Jede Werkstatt, jede Schmied'
Braucht ihr frisches, deutsches Lied.
In dem Walde, auf der Halde
Sing' es Hirt und Jäger balde,
Singt Soldaten, wenn ihr reitet,
Schiffer, wenn ihr Segel breitet.
Nimm dir deutsches Hochgemüte
Eine wilde Waldesblüte!
Hat der Spielmann das vernommen
Wird er einmal wiederkommen.
Aber fragt ihn nicht, woher?
Könnte sonst nicht spielen mehr."

Beachtenswerter noch als der Monolog ist das Zwiegespräch, das der Lyrik dramatische Form, aber auch nur diese gibt. Innerlich sind solche Gespräche in Liedern, wie Goethe sagt, mehr kleinen Romanen ähnlich. Schon Schiller erkannte ihren echt symbolischen Charakter und rühmte ihnen Natur nach. Dadurch, daß der Dichter aller ihn sonst belästigenden Beiwerke, dergleichen Einleitungen, Übergänge und Beschreibungen sind, überhoben werde, sei er gleichzeitig in die Lage versetzt, immer nur das Geistreiche und Bedeutende an seinem Gegenstand mit leichter Hand oben wegzuschöpfen. Für Greif ist die Form des lyrischen Dialogs schon deshalb so wertvoll, weil er an ihm seine ganze große Dichtungskraft bewähren kann. Nicht an einen Zuhörer scheint er dann zu denken, er will nicht einem Fremden vortragen, was ihn bewegt, sondern es ist, als improvisiere er, als fügten sich seine inneren Erlebnisse bei dem äußeren Erlebnis sogleich zu Versen, als fühle er in Reimen. Alles Zuständliche erscheint verflüchtigt, wir können es nur ahnen, alles erscheint völligste Gegenwart, höchste Augenblicklichkeit, und doch kann nur vollendetste Kunst diesen Eindruck hervorbringen. Aus dieser Gruppe von Greifs Gedichten möchte ich vor allem eines hervorheben, seine „Liebesnacht":

Digitized by Google

„O weile, süßer Geliebter!
Es trügt mich nicht:
Noch scheint, nur wolkengetrübter
Der Mond sein Licht."

„„Doch nimmer weilen und halten
Die Wolken dort.
Es führen sie wilde Gewalten
Von Ort zu Ort.""

„Ein Traum ist alle das Treiben
In dunkler Höh',
Und ewig wird uns verbleiben
Der Sehnsucht Weh."

„„Ich seh nur Kommen und Scheiden
Am Himmelszelt,
Es ziehen und wandern die Leiden
Durch alle Welt.""

Ebenso wendet der Dichter der Natur gegenüber diese dualistische Form an. Wie Goethe, so personifiziert auch Greif den Bach. In der Rolle des Wanderers hält er mit ihm Zwiesprach („Der Wanderer und der Bach"):

„Wohin, o Bächlein schnelle?"
„„Hinab ins Tal.""
„Verhalte deine Welle!"
„„Ein andermal.""

„Was treibt dich so von hinnen?"
„„Ei, hielt ich je?""
„Willst du nicht ruhn und sinnen?"
„„Ja, dort im See.""

„Bist du schon gram der Erden?"
„„Ich eile zu.""
„Du wirst schon stille werden!"
„„Nicht minder du.""

Immer sind es für das Seelenleben typische Vorgänge, die der Dichter auf diese Weise darstellt. Gedichte wie „Ständchen", „Verblümte Warnung", „Das kranke Mägdlein", „Der Ritter und die Drossel", „Der Wanderer und die

Digitized by Google

Ache", „Treue Liebe", „Nonne und Äbtissin", „Venetianisches Gondellied" werden in ihrer urwüchsigen Darstellungskraft stets Muster der deutschen Dichtung bleiben. Desgleichen das volkstümliche Zwiegespräch „Die Jungfrau und der Klausner", das mit seinem leisen Humor und seiner harmlosen Satire eine Sonnenseite der Greifschen Lyrik aufdeckt:

„Wohin so warm im kühlen Wind,
Im Flatterrosenkranze?"
„„O heil'ger Mann, zu grüner Lind',
Kommt mit zum Abendtanze!""

„Und sah's und flocht wohl auch daran,
Dein Mütterlein zu Hause?"
„„Gewunden hat's ein Jägersmann
Aus wildem Rosenstrauße.""

„Und als er dir's geschlungen keck,
Hast du nicht Angst verspüret?"
„„Ich hab' gelacht und keinen Schreck
Im Herzen nicht verspüret.""

„Trag' du dein Kränzlein nur im Haar,
Ich will's dir nicht verleiden,
Doch trägst du's auch noch übers Jahr,
So tanz' ich auf der Heiden."

Die in Greif wirksame dichterische Urkraft, die wesentlich immer und überall auf das Gegenständliche ausgeht, weiß aber auch die sprachlichen Mittel so zu gebrauchen, daß sie den anschaulichen Begriff innerlich verdeutlichen und selbst dem Ohre wahrnehmbar machen. Daß die rhythmischen Gesetze dabei für den Dichter über den metrischen stehen, beweist neben Goethe und den Romantikern auch er. So ist das Gedicht „Husarendurchmarsch" für die Metrik, Rhythmus und Melodik in gleicher Weise bezeichnend:

„Es sprengen durch die Straßen
Rote Husaren in hellem Galopp,
Sie wollen aus der Stadt hinaus
Und finden nicht das Tor.

Digitized by Google

Sie reiten in Winkelgäßlein,
Sie reiten wieder hinaus,
Sie reiten in Hof und Scheunen
Und kommen wieder heraus.

Sie reiten in ein Kloster,
Sie reiten durch Tor und Tür,
Sie reiten zu zwei und einzeln
Und kommen wieder herfür.

Es reitet sogar ein Husar
In ein ganz kleines Kämmerlein,
Ins Herze meiner Liebsten,
Der kam nicht mehr herfür."

Metrisch wird uns zunächst auffallen, daß in diesem Gedicht den Takt einzuhalten ungemein schwer, wenn nicht unmöglich ist. Die unbetonte Silbe in „reiten" füllt bald einen halben, bald einen Vierteltakt aus. In diesem Fall erleidet das Metrum eine Einbuße, und auch das billige Taktfüllsel der Zäsur ist hier unanwendbar. In bestimmten Versen tritt zweifellos eine Stockung ein. Dann aber erzielt diese Pause, die keinen Sinnesabschnitt darstellt, einen ganz besonderen Eindruck. In der zweiten Strophe wird dadurch das Holpern und Stolpern der Pferde in den Winkelgäßlein vortrefflich charakterisiert. Das starke Enjambement des ersten Verses steigert, indem der darin begonnene Satz erst im zweiten Vers beendet wird, die Aufmerksamkeit. In der dritten Strophe will das wechselnde Metrum ebenfalls einen unregelmäßigen Rhythmus herbeiführen, einmal, um durch die Spondeen des zweiten Verses den Widerstand der geschlossenen Pforte, das andere Mal um durch die Spondeen des dritten Verses die Auflösung des Trupps in einzelne Reiter auszudrücken. Auffallend vor allem ist der zweite Vers der letzten Strophe. Er übertrifft an Anzahl seiner hauptbetonten Silben alle übrigen Verse des Gedichts. Er hat merkwürdigerweise keinen Reim zur Folge und weist ein durchaus verlangsamtes Tempo auf. Die völlig veränderte Situation, der eine Husar als Nebenbuhler und Herzensdieb, sowie der daraus entspringende Schicksalsernst wird jedoch so auf das glücklichste mit Mitteln

Digitized by Google

des Stils und der Technik erlangt. Die dreifache Assonanz in diesem Vers, die in ihrer Klangfarbe nach A. W. Schlegel Ernst, Nachdenken und Liebe bedeuten kann und hier die dreifache Bedeutung auf einmal hat, verstärkt jene Wirkung. Der Rhythmus ist mit Ausnahme des zweiten Verses der ersten Strophe durchaus steigend. Dort aber erzielt der fallende Rhythmus mit dem energischen Umschlag eine Spannung und Erhöhung unsrer Aufmerksamkeit und charakterisiert nebenbei die soldatische Strammheit des Husarenritts.

Das obige Gedicht habe ich als Typus für eine große Gruppe Greifscher Gedichte hervorgehoben. Dieselben Eigentümlichkeiten ließen sich bei fast allen seiner ausgesprochen volkstümlichen Lieder und Mären nachweisen. Ich nenne hier nur als besonders bezeichnend noch „Die Verratene", „Sunwendnacht", „Das treue Paar", „Das Matrosenlieb", „Das Nachbarkind", „Gänsemarsch", „Die drei Kellerjungfern", „Der Morgentrunk". Ich führe aus dem letzten die beiden Strophen an:

„Hätt' mir ein Kind kredenzet
Früh vor der Schlacht,
Dem kühn das Auge glänzet
Voll Jugendmacht:

Da wichen Träum' und Sorgen
Von selbst zurück,
Doch eine Spinn' am Morgen,
Die bringt kein Glück."

Je mehr sich Greif der Volkspoesie nähert, um so freier schaltet er mit dem Metrum, um so wechselvoller gestaltet sich sein Rhythmus. Aber selbst bei zahlreichen der Gattung des Kunstlieds zugehörigen Gedichten können wir ähnliche Beobachtungen machen. So sehr ist die volkstümliche Melodik in sein Fleisch und Blut übergegangen.

Greifs „Abend im Tal" ist mit dem zweiten Teil von Goethes „Wanderers Nachtlied" innerlich auf das innigste verwandt, zeigt aber gleichzeitig einen guten Teil der lyrischen Entwicklung, die von dem älteren Dichter zu dem jüngeren hinüberleitet. Das Stimmungsbild ist bei Greif weitaus an-

Digitized by Google

schaulicher und objektiver geworden. Er hat die zarten, ahnungsvollen Fäden, die Goethe mit der Natur verbanden, aufgenommen und ihr Gewebe gleichsam verdichtet. Auf die Klangwirkung, auf das schöpferische Leben und Weben des Rhythmus hat er ebensowenig verzichtet:

„Tiefblau ist das Tal,
Über den Wäldern gehet
Die Sonne still zur Ruh.
Am sinkenden Strahl
Der Wipfel Regung wehet
Den stillen Sternen zu."

Wir tun am besten, wenn wir das wechselnde Versmaß dieses Gedichts in freie Rhythmen auflösen, um seinem musikalischen Verständnis näherzukommen. In den entsprechenden Verszeilen stellt es sich dann also dar:

„Tiefblau ist das Tal,
Über den Wäldern
Gehet die Sonne
Still zur Ruh.
Im sinkenden Strahl
Der Wipfel Regung wehet
Den stillen Sternen zu."

In den feinsten Einzelheiten bewährt sich hier die rhythmische Kraft und Kunst. Durch die schwebenden Spondeen des ersten Verses, der weder steigenden noch fallenden rhythmischen Charakter aufweist, wird die Ermüdung der Natur auf das glücklichste charakterisiert. Die folgenden Verse, deren Rhythmus vorübergehend fallend ist, drücken das Schreiten, der vierte, abermals durchaus langsilbig, den allmählichen Untergang der Sonne aus. Die letzten drei Verse in auffallend steigendem Rhythmus symbolisieren das von der Erde über die Baumkronen zum Himmel emporbrängende allbeseelende Naturgefühl der Befreiung, Erlösung und Erhebung im Unendlichen. Die hauptbetonten Assonanzen: still — sinkenden — Wipfel in drei unmittelbar aufeinander folgenden Versen verstärken die Wirkung der milde Süßigkeit spendenden Ruhe. Die Stabreime des ersten und vorletzten Verses haben lautmalerische Bedeutung.

Digitized by Google

Die kunstvoll verschränkte Stellung der alliterierenden Worte: Sonne — still — sinkenden Strahl — mit dem echoartigen Nachklang des Anlauts Sternen im letzten Vers erhöhen den äußeren Eindruck der inneren Harmonie. Die Endreime mit den nach Jacob Grimm ernst und feierlich klingenden hochbetonten Lauten A und U, die, für das gesamte Gedicht charakteristisch, ihm seine Weihestimmung geben, wirken beruhigend nicht bloß auf das Ohr. Und so vereinigt sich in diesem wundervollen Liede alles, Sinn und Anschaulichkeit, Inhalt und Form, Klang und Rhythmus, um in uns die volle Stimmung des Abends zu erwecken, der in keinem Vers ausdrücklich genannt, doch das einzige, notwendig natürliche Motiv des Ganzen bildet. Auch dieses Gedicht bekundet wieder, daß Greif mehr dem Gehör als dem Silbenmaß vertraut. Ihm ist das unregelmäßigste Metrum gerade recht, um es durch die Bindung lautmalerischer Reime zusammenzuhalten und so den Anforderungen der Melodik vor denen der Metrik gerecht zu werden. Ebenso könnte ich, um weitere Beispiele zu nennen, von den „Gedichten“: „Mittagsstille“, „Besuch“, „Sonntag auf dem Meere“, „Die Prinzessin“, „Vor der Ernte“, „Hochsommernacht“, „Trüber Tag im Gebirge“, „Nach Sonnenuntergang“, „Ariadne auf Naxos“, von den „Neuen Liedern und Mären“: „Die Nebelbank“, „An der Düne“, „Erscheinung im Walde“ analysieren, und es würde sich eine ähnliche Vernachlässigung des Metrums zugunsten des Rhythmus und der Sangbarkeit nachweisen lassen. Was über Goethe gesagt wurde: lieber baut er nach den Begriffen der Metriker schlechte Verse und ungenaue Strophen, als daß er der Sprache, dem Stoff und der Stimmung Gewalt angetan hätte, kann man in bezug auf Greif wörtlich wiederholen. Auch ihm ist nämlich die Form nicht etwas, was von außen an das Lied herangebracht werden kann, sondern vielmehr eine innere Notwendigkeit, aus der Natur des Liedes herausgewachsen: „Der Takt kommt aus der poetischen Stimmung wie unbewußt,“ meinte einmal Goethe zu Eckermann. Die Bevorzugung Greifs durch die Komponisten erscheint darum als ebenso selbstverständlich wie ihre Vorliebe für Goethe.

Digitized by Google

Es ist im Wesen des deutschen Nationalcharakters begründet, daß er im unbewußten Besitz seiner völkischen Eigenart über sie hinausstrebt, fremde und freiere Formen zu seinen eigenen werden und er sich so schließlich auch die poetischen Schätze aller Völker und aller Zeiten zunutze macht. Diesen kosmopolitischen, aber eben deshalb wahrhaft deutschen Zug besaßen nicht nur die Klassiker, sondern noch viel mehr die Romantiker. An ihm erprobten sie alle das Anpassungsvermögen der Muttersprache und die Größe der persönlichen dichterischen Kraft. Die Antike, Frankreich, Italien, Spanien und England bieten ihnen unerschöpfliche Vorbilder. Diese zu erreichen, zu bewältigen, zu übertreffen, galt und gilt noch heute als das große Ziel unsrer Dichter.

Die Deutschen haben den Begriff Weltliteratur geschaffen. Vor allem in der Form haben sie den Wettkampf mit allen Völkern aufgenommen. Auch Martin Greif schloß sich von diesem Wettkampf nicht aus, ja gerade darin entfaltet er seine umfassende Begabung. In der größten formellen Freiheit fühlt er sich am wohlsten. Und eigentlich erst in seinen freien Rhythmen offenbart er das erhabene Wollen und Können seiner Kunst.

Wieder steht die Natur im Mittelpunkt seiner Betrachtung. An kein bestimmtes Versmaß gebunden, vertauscht er den detailierenden Pinsel des Landschaftsmalers mit dem ehernen Meißel des Bildhauers. Greif ist niemals Idyllendichter im Sinne Salomon Geßners, auch in seinen kleinsten Liedern verliert er den großen Hintergrund alles Seins und Werdens nicht aus den Augen. Allein seine großzügigen Naturhymnen lassen uns noch deutlicher ahnen, mit welchem Schicksal, um welchen Grad der Vollendung der Dichter rang. In einer von ihnen, im „Frühling der Heide", vergleicht er ein armes Stück Land mit dem kargen Menschenleben, das dennoch nie so trostlos ist,

„daß ihm die Freude nicht nahet
Einmal".

In den freien Rhythmen „Hymnus an den Frühling", „In der Klamm", „An einem Gießbach" feiern die Sehnsucht

Digitized by Google

der verloren gegangenen Jugend nach Liebe, der Drang nach Größe und Sieghaftigkeit ihre Auferstehung. Und im „Hymnus an den Mond" erreicht er die künstlerische Vollendung:

„Auch du bist wirkendes Licht,
Prangender Mond,
Und deinen Nächten gebietest du
Froh als unbestrittener Herrscher.
Wann du voll heraufsteigst
Über die Kuppen des Gebirgs
Hoch in den kühlenden Äther,
Schwindet die Nacht vor dir,
Und deine Strahlen reichen
Mächtigen Umfangs hinaus
Über alle Gefilde.
Fühlsames Leben durchschauerst du;
Trunken schwärmet die Seele
Einsam dem Wandrer.
Vögel erweckst du aus wiegendem Schlaf,
Freudenreich singt die Nachtigall
Aus den silbernen Zweigen.
Pflanzen hauchen stärker in dir,
Ja selbst Felsen und tote Steine
Fühlen dein atmendes Weben.
Leise zu schwingen dann
Scheint ihr starres Inn're,
Und wir erkennen erstaunt,
Daß edlerer Abkunft
Ihrer Ordnungen Sinn.
Tempel erbaust du aus ihnen,
Welche machtvoll bestehen,
Während du das Zepter führst,
Herrlicher nächtlicher Gott,
Bis sie des Morgens
Größere Helle
Wieder entführet.

Wir gedenken der „Hymnen an die Nacht" von Novalis, wenn wir des einschmeichelnden Wohllauts der Sprache und der tief eindringenden Naturbeseelung dieses Gedichts innewerden. Aber aus dem magischen Dämmerdunkel romantischer

Digitized by Google

Mystik führt ein weiter Weg zur klaren Erkenntnis der geheimnisvollen Natur. Greif hat ihn zurückgelegt. Alles Undeutliche, Verschwommene wird ihm zur Klarheit und Reinheit, nicht als ob er die Wunder zur Allmacht lösen wollte, aber seinem inneren Schauen entspricht die äußere Gestaltungskraft. Wie sehr in dieser Hinsicht die deutsche Poesie vorgeschritten ist, ergibt auch ein Vergleich des gewaltigen „Gewitterhymnus" von Greif mit Klopstocks „Frühlingsfeier". Die schemenhafte Sphäre abstrakter Begriffsbildungen ist nunmehr völlig überwunden. Die Reflexion hält an sich, hinter der elementaren Naturkundgebung tritt die Person des Dichters ganz und gar zurück. Seine Stimme schweigt. Alles ist Leben und Natur, körperliches Leben, beseelte Natur. Die letzten Spuren subjektiver Sentimentalität werden durch den Realismus der objektiven Darstellung gelöscht. Die Grazie des Rhythmus läßt das feinste Detail zu, aber aus dem Mosaik erhebt sich das große Gemälde zu plastischer Schönheit.

Greif läßt in seinen freien Rhythmen mehr Hebungen zu als Goethe, hat kein Bedenken, die kürzesten und die längsten Verse schroff miteinander abwechseln zu lassen, wo es der Sinn erfordert; er verwendet in einem und demselben Gedicht den steigenden Rhythmus neben dem fallenden, freilich diesen überhaupt lieber als jenen, bindet die Verse zu Strophen oder reiht sie ununterbrochen aneinander an, läßt Assonanzen, ja selbst Binnen- und Endreime die Klangwirkung erhöhen und offenbart also hier wieder die größte stilistische Mannigfaltigkeit und Wahlfreiheit. Aber auch stofflich herrscht Mannigfaltigkeit und Wahlfreiheit vor. So ist die Ode „An König Ludwig II." ein Weihegesang voll pindarischen Schwunges, wie wir nur äußerst wenige in unsrer gesamten Literatur aufweisen können. Volltönenden Preis singt der Dichter dem Herrscher, der glorreich als Schutzherr der Kunst waltet. Freilich menschlich ergreifender, von keinem byzantinischen Hauch getrübt, beklagt er das düstere Los des geliebten Fürsten in der Ode „An den Starnberger See", wo die Natur gleichsam zur Folie dient, von der sich das Ereignis um so rührender abhebt. In den freien Rhythmen „An den

Digitized by Google

Ammmersee" hat der Dichter ein Gegenstück dazu geschaffen. Sagunt wieder erinnert an den hymnischen Dialog „Der Wanderer" von Goethe. Die Wehmut über den Untergang der antiken Schönheitswelt bannt der Dichter in eine klassische Form. Und in dem „Lobgesang auf den Sieg von Sedan" wetteifert er mit der erhabenen Sprache des Psalters, den er eifrig studiert hat. Ein neuer weltgeschichtlicher Vorgang erhält darin voll religiöser Weihe seine dichterische Fassung.

Die freien Rhythmen ließen Greif in seiner Entfaltung als Künstler den größten Spielraum. Aber er blieb bei ihnen nicht stehen, sondern wandte sich, wie dies auch Goethe getan, dem auf altdeutscher Grundlage entstandenen Knittelvers mit fast ebenso großer Vorliebe zu. Der launige „Prolog zum fünfzigjährigen Jubiläum eines Schriftsetzers (A. Baumgartner)", der in diesem Versmaß abgefaßt ist, bedeutet mehr als eine Gelegenheitsdichtung. Es ist nicht bloß ein hohes Lied auf die technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts, sondern vor allem ein Preis der selbstlosen Arbeit, soziale Poesie im besten Sinn. Dem Altmeister des Knittelverses huldigt er in einem besonderen Gedicht „Zu Hans Sachsens Ehrentag".

Mit Ausnahme der antiken Strophenbildungen, die Greif wohl nur deshalb vermeidet, weil sie trotz den Bemühungen Klopstocks und seiner Nachfolger, namentlich Hölderlins und Platens, dem deutschen Charakter durchaus widerstreben, sind die modernen fast insgesamt vertreten. — Das Ritornell und Madrigal schätzt er wegen ihres volkstümlichen Ursprungs. Für dieses sind „Herbstlaub", „An der Lethe", „Das kranke Mägdelein", „Auf der Rast" formvollendete Beispiele. Die Stanze ist in der von Goethe überlieferten und so gleichsam verdeutschten Form von Greif wieder aufgegriffen worden. Die von deutschnationaler Glut erfüllte Palinodie zu Uhlands Gedicht „Am 18. Oktober 1816", betitelt „Eine Geisterstimme", die schon früher erwähnten „Elegien", denen auch ich den Ehrenplatz neben Goethes „Zueignung" und Walters „Klage" anweisen möchte, und das folgende kleine Meisterstück „Akkord" erschöpfen die Reihen seiner Stanzen keineswegs. Aber ihre ganze Süße und Innigkeit, mit dem herben Tropfen seines

Digitized by Google

deutschen Dichterblutes versetzt, duftet, quillt und rauscht in verhaltener Majestät, die den stillen Abglanz der stolzen Schönheit aller ihrer Schwestern an sich hat, aus dieser einzigen Strophe:

„Wie von des Äthers tiefem Blau umschlossen
Sich mild des Südens Nacht mit Sternen füllt,
In reiner Lüfte weichen Hauch zerflossen
Verstärkter Odem edler Blumen quillt,
Und alle Sprache in Gesang ergossen —
Wohl fühlt das Herz da seinen Drang gestillt,
Drum scheidest du, wird Sehnsucht dich verzehren,
Doch will's das Glück, so wirst du wiederkehren."

Die Laute Ü und I sind hier im Endreim aus bestimmter Absicht miteinander gebunden, da Ü sonst viermal in Assonanz steht, I sogar sechsmal.

In der Terzine („Camões Ende", „Gewähr", du Prel gewidmet), im Sonett („Auf ein Bild Shakespeares", „Leo von Klenze", „Königin Luise", „Petrarca", „Sophie Schröders Grab" u. a.) bewährt Greif sein Formgeschick, eine völlig romanische Hülle mit wahrhaft deutschem Geist zu erfüllen und zu durchtränken.

Aber viel näher als die ausländischen Formbildungen, die er einmal ingrimmig als fremden Plunder abtut, stehen ihm die einfachen vierzeiligen Reimstrophen, die bei ihm in überwältigender Mehrheit zu finden sind. Freilich gestattet er sich nach dem Vorbild des minnesangfrohen Mittelalters auch größere Strophenformen. Und in einer Greif eigentümlichen organisch begründeten Weise kehrt die alte Verbindung von Stollen und Abgesang bei ihm wieder. Greif nennt diese von ihm neu geschöpfte Form, in der zahlreiche Gedichte, darunter „Walter von der Vogelweide", „Frieden", „Vorbild", „Heimatstolz" abgefaßt sind, das deutsche Sonett. Ein Beispiel wie „Schutz der Muse" veranschaulicht es uns am besten:

„Ich trag ein Lehn von einer hohen Fraue,
Auf deren Huld ich allezeit vertraue!
Sie läßt es mich bis an mein Ende tragen.

Digitized by Google

Was auch die Feinde wider mich beginnen,
Sie werden nicht in ihrem Haß gewinnen,
Das will ich frank den Ungebärd'gen sagen.

Sie mögen weiter ihre Ränke spinnen
Bedacht, wie sie die Günstigen ernüchtern,
Ich weiß, auf welchen mächt'gen Schutz ich baue.

Wie hätt' ich wahren Grund auch zu verzagen?
Ihr zählt, Frau Muse, mich zu euren Dichtern,
So kann ich trotzen allen Splitterrichtern."

Sogar die in alter Zeit für Rätsel beliebte Form der Priamel taucht unter Greifs Sinngedichten aufs neue auf.

Der Antike nähert sich Greif außer in den Epigrammen, dem Endekasyllabo wie „Grab der Metalla" und einigen andern Gedichten im elegischen Versmaß wie in dem „Torso des Herakles" oder dem ideell mit Schillers „Glocke" verwandten „Taufstein", nur in jenen ungereimten Strophen, die ähnlich der Odenform einen erhabenen Gegenstand zum Inhalt haben, aber von den freien Rhythmen verschieden in den einzelnen Versen metrisch völlig gleich gebaut sind. Solche feierliche antikisierende Strophen finden wir in seinen Festgesängen „Franz Grillparzer", Mont Cenis", „Der Kanal von Suez", und besonders eindrucksvoll in seiner Kantate „Goethe" (zur Enthüllungsfeier seines Denkmals in München) mit den klassischen Schlußversen:

„Seine Gesänge
Rauschen hernieder,
Frei wie die Ströme
Nieder ins Land.

Freudig vernimmt sie,
Himmlisches ahnend,
Dankbar im Volke
Jegliches Ohr.

Ihn zum Vertrauten
Wählt sich das junge,
Rosenumbuschte,
Liebende Paar.

Digitized by Google

Ihn zum Gefährten
Wählt sich das stille,
Schicksalgeprüfte,
Einsame Herz.

Gleichwie ein Sternbild
Über der Irdischen
Scheitel heraufzieht,
Allen ein Freund,

Also erscheint er
Mitten im Wirrsal,
Lebenden Augen
Tröstlich zu schaun."

Auch in der formellen Ausdehnung herrscht bei Greif die größte Mannigfaltigkeit vor. Zwar bevorzugt er seiner andeutungsvollen, im Ausdruck überaus haushälterischen Eigenart entsprechend besonders unter den Naturbildern die zweistrophigen Gedichte zu vier Zeilen. Aber im allgemeinen kann man dennoch sagen, daß bei Greif von dem kleinen einstrophigen Vierzeiler wie „April", „Wunsch am Abend", „Herbstseufzer" u. a., den Karl Mayer wohl in Anlehnung an das volkstümliche süddeutsche Schnadahüpfl häufig und gern gebrauchte und in einem eigenen Aufsatz „Über kurze Gedichtgattung" als berechtigt nachwies, bis zu dem großen lyrischen Zyklus wie „Ein Abend am See", „Ein Wandertag", „Ein Abend am Meer" verschieden umfangreiche Gedichte vorkommen.

Einer rein technischen Erscheinung muß hier noch gedacht werden, weil sie Greif nicht nur geläufig ist, sondern auch seine volkstümliche Anlage aufs neue erhellt, des Kehrreims. Der Refrain, ursprünglich im Volkslied gang und gäbe, findet sich bei Greif sowohl als Wortkehrreim als auch als Tonkehrreim. Dieser besteht in sinnlichen Ausrufen des Schmerzes oder der Freude („Juchheirassa" in der „Storchenbotschaft"), in der Nachahmung unartikulierter Laute („Quak, quak" in der „Gesegneten Weiherstunde") oder musikalischer Laute („Rataplan" in „Tagreveille") oder von Vogelstimmen („Tin diu di" in

Digitized by Google

„Frühlingsbotschaft"). Dieser schallnachahmende Tonkehrreim berührt sich nahe mit dem malerischen Wortkehrreim, nur daß bei diesem die Schalle nicht durch sinnlose Laute, sondern durch Worte und Sätze nachgeahmt werden („Schnurre, Rädchen, schnurre" in „Frau Holle"). Der Wortkehrreim in seinen verschiedenen Abarten kommt bei Greif noch häufiger vor als der Tonrefrain („Der Amsel Brautlied", „Schön Holderchen", „Ganz so wie du", „Aprilwetter", „Das Häuschen an der Waldspitz", „Das Grab der böhmischen Bauerndirne", „Zauber der Winternacht", „Weiße Rosen" u. a.).

Die Sprache Greifs zeichnet sich durch natürliche schlichte Anmut und Einfachheit aus. Kühne, gewagte Bilder finden wir selten bei ihm. Dafür überrascht er durch den häufigen Gebrauch alter Formen, volkstümlicher Worte und Wendungen wie: „Bühel", „Kuchel", „Hirtenbu", „Herze", „Weibe", „Glücke", „Frau Nachtigall", „Feinsliebchen", „Bankert", „Letzung", „Brücken", „Trutz", „han", „stan", „lan", „rucken", „anitzt", „jetzo", „jetzund", „nit", „nix", „baß", „fürbaß", „es tät ihn kränken", „er tät sich wenden", „worden", „gewest", „willt", „er lauft", „er beut", „er stund", „Spunden", „Schwanen". Greif liebt auch kräftige formelhafte Wortverbindungen im Stabreim: „Hald und Hügel", „gram und grau", „Banner und Bund" u. a. Ähnlich wirksam sind seine schmückenden Beiwörter, die in hohem Grad anschaulich und lebendig sind. „Sanfte Abendwolken", „verschwiegene Wälder", „stille Berge", „spätgeborne Dolden", „lachende Wiesen" erblickt er in der Natur. Wenn er die Glockenklänge als „des Erzes weitgetrag'ne Stimmen" bezeichnet, von „blauverlor'ner Weite", von „trümmergleichem Felsgestein" spricht, die „holderregte Stille" preist, an „geschwung'nen Bergen, falt'gen Gründen, bestocktem Moose, wirren Schlünden" sein Auge ruhen läßt, so will er auch im Leblosen Leben gestalten. Er befolgt da, was Aristoteles von Alkidamas sagt, die Epitheta seien bei ihm nicht bloß eine Würze der Rede, sondern die Hauptkost. Aber auch als sprachschöpferisch erweist sich Greif in dieser Eigenschaft. Eine ganze Reihe schmückender Beiwörter homerischen Gepräges sind unserm Dichter geläufig:

Digitized by Google

„hochherblickende Sonne", „volkreich", „stolzen Umfangs", „meerbeherrschend", „zupressenbeschattet", „bienendurchsummt", „friedenumwohnte Wolke", „gigantische Ringspur", „sprunggewaltiger Satz", „vorgewallter Pfuhl". Überhaupt liebt Greif Zusammensetzungen, wie „grabesfeucht", „säulengetragen", „mannshoch", „taubeglänzt", „reichgestuft" u. a. Auch in den schönen Metaphern: „Totenfrühling" für Allerseelen, „kaltes Ruhetal" für Grab oder „tieferblauter Bogen" für Himmel, den er ein andres Mal „beaugtes Gewölbe", „blaue Bahn", „blauen balsamischen Äther" nennt, kommt dies zum Ausdruck. Dagegen sind ihm, wie dem Volkslied, einfache Farbenbezeichnungen geläufiger als zusammengesetzte. An den typischen Verbindungen: „weißer Schnee", „grüne Wiese", „grüner Baum", „grüner Wald", „schwarze Binsen", „goldnes Sonnenlicht", „blaues Himmelszelt", „brauner Schnitter" hält er fest.

Auch die Stellung der Epitheta fällt auf. Wir finden, daß sie in der Volkspoesie sehr oft dem Hauptwort nachgesetzt werden. Der Grund dieser Erscheinung ist im Wesen des mündlichen Vortrags zu suchen. Der Volksdichter trachtet, um einen Ruhepunkt für die Stimme und ein leichteres Verständnis für die Hörer zu gewinnen, jeden Gedanken möglichst schnell abzuschließen und holt dann erst die nähere Bestimmung nach gleich einem parataktisch angereihten Hauptsatz. Wenn Greif häufig ebenso verfährt („Blutbuche ernst im frohen Tal"; „Ähren allumher, fast uferlos gleich wie ein Meer"; „Tage vor dem ersten Schnee, wolkenlose, sonnenklare"; „Rosen frisch und rot"; „Rosen rot"), so steigert er gleichzeitig die Wirkung des schmückenden Beiworts, indem er ihm einen besonderen Nachdruck verleiht.

Einen eigenartigen Reiz des Volkslieds bilden die dunklen, nur halb bemerkbaren Beziehungen, welche die stärkeren Gefühlsvorgänge miteinander verbinden, die Stellen in dem Verlauf des Gefühls, an denen es gleichsam unter der Erde weiterfließt, keinen Ausdruck im Worte finden. Goethe hat den glücklichsten Gebrauch davon gemacht. Dieselbe gerechte Sparsamkeit des poetischen Ausdrucks zeichnet auch Greif aus. Und wie etwa bei Hölderlin und Mörike das Gefühl hinter

Digitized by Google

seiner schlichten Bezeichnung gleichsam nackt heraustritt, ebenso verfährt Greif. In diesem Sinn ist er mit beiden Dichtern innig verwandt. Unter der Hülle der schlichtesten Worte verbirgt sich ein mächtiges Erlebnis, so „Im Lenze“:

„Im Lenz ist mir Leid geschehn,
Leid durch die Liebe;
Wann leise Lüfte wehn,
Wird leicht mir trübe.

Wohl lispeln sie manchmal auch
Vom Wiederfinden,
Doch naht mir nur ihr Hauch,
Um zu entschwinden.“

Indem nun Greif wie Hölderlin und Mörike in die Hebungen zumeist Verbal- und Nominalwurzeln bringt oder doch Silben, deren Betonung an dieser Stelle aus dem Sinn sich rechtfertigt, erzeugt er oft eine musikalische Wirkung von solcher sprachlicher Gewalt, daß unser Gefühl wie in Wellen dahingetragen wird. „Ariadne auf Naxos“, „An der Lethe“, „Hermione“ sind Proben einer derartigen fein entwickelten Verskunst.

Die verschiedenen Formen der Wortverkürzung (Synkope, Apokope, Ellision) sind Greif ebenso wie dem Volkslied geläufig („'rum“, „mitt'nand“, „Sunn'“). Da es ihm wesentlich auf das möglichst eindringliche Herausarbeiten der Situation und der Motive ankommt, Eigenschaften, in denen nach Goethe die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts besteht, so muß er oft die volle sprachliche Form einem knapp zusammenstehenden Wortgefüge opfern. Ebenso volkstümlich ist sein Gebrauch der doppelten Verneinung („Ich hab' gelacht und keinen Schreck im Herzen nicht verspüret“).

Mit jener durch bedeutungsvolle Wortsparsamkeit bedingten sprachlichen Eigentümlichkeit hängt auch Greifs Vorliebe für den verkürzten, elliptischen Satz zusammen. In dem kleinen Stimmungsbild „Andacht im Walde II.“ drückt sich diese Vorliebe bezeichnend aus:

Digitized by Google

„Ein Droſſellaut —
Drauf alles ſtill,
Mein Herz erbaut,
Mitbeten will."

Dasſelbe kann man von ſcheinbar ſo anſpruchsloſen, formell und inhaltlich aber ſtark verdichteten Verſen wie der „Wunſch am Abend" ſagen:

„Sturm geſtillt zu leiſem Hauch,
Welch ein Abendfrieden —
Wär' einſt meinem Leben auch
Solch ein End' beſchieden."

Schon Bayersdorfer bemerkt, daß Greif manche ſonderbare Rückung im Satzbau eigen iſt, ſei es, daß er dadurch den Eindruck eines Vorganges charakteriſieren will oder daß er die treffende Einfachheit eines Ausdrucks, die er nicht aufgeben mag, nicht anders mit dem geſetzten Rhythmus verbinden kann. So in der erſten Strophe des „Abendlieds":

„Schallendes Hämmern
Tief unten im Tal,
Streitendes Dämmern
Mit ſterbendem Strahl.

Nahe wie ferne
Der Glocken Geläut,
Leuchtende Sterne
Am Himmel zerſtreut.

Frieden und Schlummer,
Ihr kehret nun ein,
Scheuchet den Kummer
Und löſet die Pein."

In dem Beſtreben, Rhythmus und Reim, die zum melodiſchen Element eines Gedichts weſentlich beitragen, immer und überall zur herrſchenden Geltung zu bringen, trägt Greif manchmal freilich kein Bedenken, ſich über grammatikaliſche Zwirnsfäden hinwegzuſetzen. Ein Vers wie der folgende: „Der lichte Hirt am Stabe voran der Herde zieht" mit ſeiner

Digitized by Google

Schlußstellung des Zeitworts ist als typisches Beispiel gerügt worden. In der Prosa wäre dieser Satzbau allerdings unmöglich. Aber hier in gebundener Form mag er entschuldbar erscheinen, da den Dichter wohl unbewußt die Absicht bestimmte, das schwerfällige Wesen des Zuges zu charakterisieren. Daß man jedoch ferner triviale Reime Greif zum Vorwurf machen konnte, bleibt entschieden unverständlich. Gewiß finden sich bei ihm Reime wie: „Herz — Schmerz", „still — will", „Glück — zurück", aber diese Reime sind keineswegs als künstlerisch unstatthaft zurückzuweisen. Jakob Minor ist derselben Ansicht, wenn er sagt: „Schon bei den späteren Minnesängern und bei Hans Sachs finden sich Reimverbindungen, die immer denselben Gedanken mit sich bringen. An und für sich ist das Zusammentreffen der gleichen Vorstellungen mit den gleichen Lauten dem Charakter des Reims gemäß, und vorausgesetzt, daß die mit den Vorstellungen: Herzen — Schmerzen verbundenen Gedanken nicht trivial sind, wird man gegen solche Reime nichts einwenden können. Sie erschweren dem Dichter die Originalität, aber sie machen sie nicht unmöglich. So hat Goethe abgenutzte Reime oft und überaus glücklich verwertet." Und in ähnlicher Weise gebraucht auch Greif zumeist herkömmliche Reime, weiß sie aber so gut zu verwenden, daß sie immer auf den rhythmischen Verlauf des Gedichtes befördernd wirken und, ohne sich dem Ohre aufzudrängen, seine musikalische Seite markieren. Seiner einfachen, schlichten, letzten Endes im Volkstümlichen wurzelnden Eigenart widerstrebt jeder neuartige oder gesuchte Reim, weil dieser mehr auf die Kunstform der Sprache aufmerksam macht, als dem inneren stofflichen Vorgang angepaßt ist und eher geeignet erscheint, ihn zu verdunkeln oder gar zu verwischen. Kann man von trivialen Reimen sprechen, wenn sie so verständnisvoll den anspruchslosen, aber um so mehr innigen Gefühlsausdruck verstärken wie in dem folgenden „Seufzer der Sehnsucht"?

„Größer kein Herzeleid
Als in der Rosenzeit
Einsam zu stehen;

Lieder vor Traurigkeit
Alternd vergehen,
Als in der Rosenzeit
Einsam sich sehen."

Ebenso ist die übertriebene Forderung des reinen Reims nicht berechtigt. Auch in dieser Hinsicht hat Minor feinfühlig empfunden, wenn er meint, bei der Reinheit des Reims dürfe nicht das Auge, sondern das Ohr entscheiden. Die Lautphysiologie muß zur Entscheidung herangezogen werden. Ein Reim gilt für rein, wenn die Laute nicht als verschieden gehört werden, mögen sie auch in der Tat wirklich verschieden sein. Die Empfindlichkeit für die Reinheit des Reims ist darum auch verschieden. Ein und derselbe Reim kann zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden als rein oder unrein gelten. Ich verweise hier abermals auf Goethe. Und wie bei diesem, so kommt auch bei Greif die fränkische Mundart zum Durchbruch. Denn trotz ihrer hochdeutschen Ausdrucksweise sind sowohl Goethe wie Greif zu sehr mit dem Volkstümlichen verwachsen, als daß sie ihre Beziehungen zum heimischen Dialekt ganz hätten aufgeben können. Auch bei dem Formkünstler Rückert, gleichfalls einem Franken, unter dessen Einfluß Greifs Jugendentwicklung stand, sind solche unreine Reime häufig.

Noch ein dritter Vorwurf könnte gegen Greif erhoben werden; er bezieht sich mehr auf den inneren Aufbau mancher seiner Gedichte und ergibt sich dem oberflächlichen Leser als matter Abschluß. Dieser scheinbare Fehler erklärt sich aus dem großen Wahrheitssinn unsers Dichters. Es wäre ihm gewiß ein Leichtes, eine sogenannte geistreiche Wendung zu finden und mit einer Pointe zu schließen, aber er verabscheut es durchaus, etwas Fremdartiges in das Gedicht hineinzutragen. Nur was aus dem Liede naturgemäß von selbst erwächst, nur das gibt er als Schluß, nichts andres. Und er gibt lieber einen solchen angeblich nackten Schluß (wie „selten nur zu küssen, das macht das Leben trüb" in „Verbotene Liebe"; oder „Morgen, welch Gefühl bist du" in „Morgennähe"), als daß er zum Verräter an seiner eigenen Kunst

Digitized by Google

würde. Wie Goethe zieht er oft einen unbedeutenden Ausdruck vor, nur damit nicht das Wort den Inhalt übertöne.

Das Endergebnis dieser Beobachtungen liegt auf der Hand. Greif gehört keiner Schule an und will keiner angehören. Den pedantischen Metrikern und Reimpuristen zum Trotz hat er sich stets nur an die Natur, an die reine und unverfälschte Sprache des Volks gehalten. Für ihn gab es kein andres Gesetz. Aber diese Richtschnur, so natürlich, so einfach, so selbstverständlich sie ist, fehlte der Zeit, in der Greif emporwuchs. Daraus ergibt sich der große Abstand, die unüberbrückbare Kluft, die ihn von den Dichtern der sogenannten Münchener Schule um Geibel und Heyse, mit denen er bisher gewöhnlich zusammengestellt wurde, trennt. Unabhängig auf sich selbst gestellt, nach außen ein Einzelner und Einsamer, vereinigt er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den breiten Strom deutscher Lyrik, der im Volkslied seinen Urquell, in Goethe seine Tiefe und in der Romantik seine Ausbreitung gefunden hatte. Neben Greif ist in den sechziger Jahren kein einziger annähernd volkstümlicher und elementarer Lyriker wie er hervorgetreten. Denn nicht in archaistischen Wendungen, in mundartlichen und landläufigen Formeln erschöpft sich des volkstümlichen Dichters Zusammenhang mit der großen Vergangenheit, seine im Volkstümlichen wurzelnde und stets sich verjüngende Originalität, sondern im Geist, der seine Sprache innerlich durchdringt und erfüllt, für den die Laute nur Symbole einer tieferen Wesensverwandtschaft sind.

Aber auch in stofflicher Hinsicht verleugnet Greifs Lyrik ihre ahnenstolze Abkunft vom Volkslied nicht. Alles, was er in sich oder an andern erlebt hat, verdichtet er zum Liede wie das Volk seine eigenen Leiden und Freuden in rührenden Versen besingt. In die Jugend („Weihnachtsbaum", „Gedenken an die Kindheit"), nach der Heimat („In fremder Stadt", „Fremd in der Fremde", „Des Heimatlosen Erwachen") flüchtet seine Muse häufig und gern. Am Herzen seiner Mutter, in den Armen der Braut verweilt er am liebsten. Dann gelingen ihm Gedichte wie „Muttersegen", „Aus Mutterhänden", „Ewige Liebe", „Ihr Händedruck". Aber noch ergreifender,

Digitized by Google

noch inniger gestaltet sich seine Poesie in der Erinnerung an die ihm teuren Toten, da Freunde, Eltern und die im Jugendschimmer verblichene Geliebte seinem Herzen nahen und ihm tröstenden Zuspruch spenden. („Aufblühen der Erinnerung", „Besuch", „Segen der Träume", „Auf erinnerungsvollem Wege", „Ort der Liebe", „Im Walde", „Am Grabe meiner Mutter", „Die Stimme der Mutter" u. a.) Wir folgen dem Dichter auf seinen weiten Fahrten und Wanderungen zunächst an den Rhein und dann durch ganz Deutschland, das er als „Heldenwiege", „Land der Milde", als „Land der Kraft" über alles zu preisen nicht aufhören möchte. Er begleitet das deutsche Heer auf die Schlachtfelder seiner Siege nach Wörth und Sedan, und in Waterloo ruft er eine heldenhafte Vergangenheit wach. Am Königsstuhl zu Rense feiert er das neue Reich. Auf den Stufen der Walhalla träumt er von der Größe deutscher Vorzeit. Zur Vollendung des Kölner Doms, des hehren Denkmals nationaler Einheit, stimmt auch er seinen Lobgesang an. Das Schicksal seines Volkes ist stets sein eigenes Los. Hoffnungsfreudig führt er uns nach Berlin zum Reichstagspalast, der Bundesstätte des herrlich erstandenen Vaterlandes. Im Sachsenwald nimmt er an der Bestattung Bismarcks teil, dessen siebzigsten Geburtstag er in dithyrambischen Versen voll Glut und Kraft gefeiert hatte. München, der vielvertrauten, allen Künsten holden Stadt, seiner zweiten Heimat, gilt ein reicher Herzenserguß. Bedeutungsvoll in vieler Hinsicht ist sein „Besuch in Heidelberg". Wie in Greifs „Elegien" ein Nachhall von Hölderlin weht, so auch hier. Ein großer seelischer Schmerz muß dieses Gedicht geboren haben. Die ganze tiefe, stille Wehmut seiner Jugend schüttet des Dichters Herz in Heidelberg aus. Dem Neckartal klagt er sein Leid:

„Der des Lebens Stürmen
Kümmerlich entrann,
Wolle du ihn schirmen
Diesen bangen Mann."

Wohin es ihn aber immer wieder drängt, wenn die Natur im Lenzgewande prangt, wohin er immer wieder schon seit

Digitized by Google

Jugendtagen seine Schritte lenkt, das sind die deutschen Alpen Bayerns, Österreichs und der Schweiz. Am Ammersee ist solch ein stilles Plätzchen, wo er selige Sommertage verlebt hat, in deren Erinnerung seine Muse schwelgt. Am Starnbergersee erfüllt ihn freilich nicht nur die holde, bestrickende Anmut der lieblichen Landschaft, sondern auch bewegliche Klage um einen unvergeßlichen Schatten. Am Arbersee ist er schon im Bayrischen Wald. Er erklimmt die Voralpen und steht bald mitten im Hochgebirge. Hier aber erhebt er sich auch als Naturdichter zu den Gipfeln seiner Kunst. Die gewaltige, erhabene Majestät der Natur läßt er uns ahnen. Gefühl und Bild vereinigen sich in vollendeter Harmonie. Greifs stolzer Hymnus „Mont Cenis" zeugt davon. In mildere Farben getaucht ist sein „Abend im Gebirge":

„Beim letzten Abendstrahle
Folg' ich der Ache Lauf,
Da taucht mit einem Male
Des Sees Spiegel auf.

Zu Häupten welch ein Glühen,
Von Firn zu Firn entfacht.
Zu Füßen welch ein Ziehen
Der Nebel in die Nacht.

O übermächtig Steigen
Dort, wo die Alpen stehn,
O tiefgeheimes Schweigen
Dort, wo die Schleier wehn."

Friedrich Ratzel sagt: „Im Grunde ist doch nur der ein rechter Naturschilderer, der uns sein Herz drinnen ebenso überzeugend zu kündigen weiß, wie die Natur draußen. Denn nur dann klingt es in uns *mit*, wenn es in ihm erklang, nur dann spricht seine Sprache zu unserm Herzen, wenn von seinem Herzen Blut und Pulsschlag darin ist." So stellt sich Greif als rechter Naturschilderer dar, als einer der größten und besten in deutscher Sprache überhaupt, weil er auch in der Naturschilderung ein vollkommener Gemütsmensch ist.

Italien bildet seit jeher die große Wandersehnsucht der

Digitized by Google

Deutschen. Auch Greif lockt und lädt der Süden zu holder Einkehr. Über die Römerstraße zieht er voll geschichtlicher Erinnerungen immer weiter südwärts. Im Karst ist er schon nahe dem Meere. Dort besingt er die Zypresse, das Bild schweigsamer Schwermut. Der Scirocco macht sein Herz befangen und treibt es mit wachsendem Sehnen zur fernen Heimat zurück. Doch die südliche Schönheit verlockt ihn von neuem Welschlands Pfade zu beschreiten. Wie Goethe läßt er uns dann einen römischen Frühling erleben, und am Grabe der Metella ruft er die ganze große Wehmut, die ein historisches Gemüt fassen kann, in uns wach. Dann fährt er in stiller Nacht zwischen himmelhohen Wänden durchs Liristal. Und wieder ein andermal nimmt er uns in die Wildnis mit, in die Abruzzen, und dann wieder an den Gardasee, zum alten Olivenhain am felsigen Gestade. Aber nicht nur Italiens Wunder vermag er vor unsre Seele zu zaubern, auch in Spanien pflückt seine Muse manches Lorbeerblatt. Wie sie daheim am Rhein und Main, am Neckar, an der Donau süßer Rast zu pflegen weiß, läßt sie den Dichter am Tajo milde Frauenschönheit preisen und in der Sierra von Sennora träumen. Die berückende Glut der spanischen Landschaft vermag ihn freilich selbst in Sagunt nicht ganz zu betäuben. An der andalusischen Küste entbrennt sein Heimweh aufs neue. Fremd in der Fremde fühlt er sich immer. In dem reizvollen Gedicht „An Mylady", diesem unvergänglichen Sehnsuchtsbild verzehrender Liebe, gesteht er, wie ihn alles bedrücke: die Luft in England, der fremde Himmel, das wogende nordische Meer. Seine Heimat geht ihm über alles, und diese Heimat kennt er von der Maas bis an die Memel, das weite Heideland bis an das schäumende Haff und die grüne Düne. In dem ergreifenden Stimmungsbild „Wieder im Norden" faßt der Dichter sein ganzes Leben zusammen, so innig und treu, wie nur irgend ein Kind der Mutter Erde:

„Ein einsam Felsstück fand ich
Von Blüten überdeckt;
Das karge Moos darunter
Hielt sich wie halb versteckt.

Digitized by Google

Lang blieb ich vor dem Flore,
Dem wundersamen, stehn,
Mir schien, daß ich im Traume
Mein Leben mir besehn."

Der echte Dichter ist in der Vergangenheit ebenso zu Hause wie in der Gegenwart. Denn einem ahnungsvollen poetischen Genius ist alles Leben eins und das eigene eine Leben alles. Seine Phantasie vermag ihn in die fernsten Zeiten und Zonen zu versetzen, die Hülle wechselt, der Kern bleibt derselbe. Denn was wir in der Dichtung sehen, ist nicht die Erweiterung unsrer geschichtlichen Kenntnisse, sondern Stillung unsres Lebensdurstes nach innerer Wahrheit und Schönheit.

Die Grenzlinie zwischen historischer Lyrik und Epik ist nicht leicht zu ziehen. Mir erscheint ein geschichtlicher Vorgang vor allem dann episch zu sein, wenn er einen ganzen Hergang in seiner Entwicklung, also eine entschieden fortschreitende Handlung enthält. Historische Stimmungsbilder an sich sind dagegen immer lyrisch. In diesem Sinne weise ich die meisten von Greifs „Stimmen und Gestalten" der Lyrik zu. Sie bilden einen unschätzbaren Beitrag zunächst für die Volkskunde, die nicht bloß Wissenschaft, sondern auch nach ihrem Lebensgehalt echte Poesie ist. Alte Gebräuche, oft von harmlosem Aberglauben bestimmt, liegen ihnen vielfach zugrunde. Die Mädchen kämmen am Neujahrstag besonders fein das Haar, damit Frau Holle mit ihnen keinen Schabernack treibe. Zu Johanni windet die Maid ein Kränzlein aus Vergißmeinnicht, Rosen und Immergrün und schiebt es unters Kissen, damit der Liebste ihr im Traum erscheine. Der Traum, in der Volkspoesie sehr beliebt, spielt bei Greif überhaupt eine große Rolle („Der verirrte Schäfer", „Der Verlassenen Traum", „Traum der Verlassenen", „Die Schneidemühle", „Trauernder Flieder" u. a.). In der Sunwendnacht gehen die zwei, die sich lieben, durchs Feuer. Am Barbaratag holt das Mädchen drei Zweiglein vom Kirschenbaum und spricht drei Wünsche, die in Erfüllung gehen sollen. Die volkstümliche Dreizahl ist auch sonst bei Greif beliebt („Der glückliche Schäfer", „Die Soldatenbraut",

Digitized by Google

„Stiefmutter", „Des Jägers Reue", „Morgentrunk", „Umzug"), ebenso die volkstümliche Zwei („Das Alphorn", „Das treue Paar", „Frauengemach", „Zwei Straßen", „Getrennte Herzen" u. a.). In der Thomasnacht gießt das Mädchen Blei ins Wasser, wirft den Schuh dem Felde zu und schaut durchs Glas, um ihre Zukunft zu erfahren. Verwelkter Rosmarin bedeutet Unglück, Tod vor der Hochzeit, ähnlich wie das zerbrochene Krüglein oder der zerbrochene Ring die Untreue des Geliebten. Beim Forsterbauer im Grunewald spuken drei Jungfern im Keller. Nach Heinzelmännchenart besorgen sie des Nachts die Arbeit der Mägde. Und so wechselt ein Bild um das andre in dem Kaleidoskop unsres Dichters. Mit einer unvergleichlichen Naivetät und Ursprünglichkeit schöpft er an den Quellen echten Volkstums. Er begleitet die Braut auf dem ländlichen Hochzeitszug („Ein Brautschatz") und sieht mit der Verlassenen das Kräutlein Vergessen im wilden Wald („Das kranke Mägdlein"). Er freut sich mit den Kindern vor den Jahrmarktsbuden („Auf dem Jahrmarkt"), er begleitet die sonntäglichen Liebespaare aus der Stadt zur nahen Mühle, er tanzt mit den Soldaten im festlich geschmückten Markt oder zieht mit dem Wanderburschen „fern verlassen auf der Straßen" aus der Heimat fort („Sonntagsfreuden"). Alle Stände, alle Geschlechter, alle Alter sind bei ihm vertreten. An keinem menschlichen Schicksal geht er achtlos vorbei, und jeder wird eine verwandte Saite bei ihm wiederfinden. Nur ein wahrer Dichter ist solcher innerer Schicksalsfülle fähig.

Seine Beschäftigung mit dem Volksleben, vor allem mit der Volkssage und Geschichte führte Greif auch weiter zur epischen Gestaltung solcher Motive. Sowohl in der Behandlung sagenhafter und geschichtlicher wie legendarischer und frei erfundener Stoffe durchbrach der Dichter die äußeren Schranken der bloßen Stimmungslyrik. Als er zum erstenmal mit seinen „Gedichten" in die Öffentlichkeit trat, kam dieses Streben nur ungefähr zum Vorschein. Später aber reifte sein Drang nach größeren epischen Schöpfungen immer sichtbarer heran, um im „Klagenden Lied", in der „Brautkrone" und in „Pauli Bekehrung" zu gipfeln.

Digitized by Google

Ich fasse zunächst diejenige Gruppe epischer Gedichte zusammen, deren Stoff Greif aus Eigenem frei erfunden hat. Zu den ältesten Dichtungen dieser Art gehört „Der Ring", noch in dem Grenzgebiet zwischen Epik und Lyrik haftend:

„Ich weiß ein Schloß am Meeresstrand,
Das stehet still und leer;
Nach ihm flog einst vom Morgenland
Ein klein Waldvöglein her.

O treues Lieb, halt' deine Hand
Und fang ein Ringlein schwer;
Sonst fällt es in den weichen Sand,
Du findst es nimmermehr.

Die Jungfrau hielt das güldne Pfand,
Sie klagt' und weinte sehr:
Geheim im Herzen sie verstand,
Daß er gestorben wär'."

Dem volkstümlichen Eingang entsprechen Inhalt und Sprache dieses Gedichts. Ein höchst einfacher Vorgang liegt ihm zugrunde. Wir denken an einen Kreuzfahrer, der seine Heimat und sein Lieb verläßt, um im fernen Orient zu kämpfen. Er stirbt, und der romantische „Waldvogel" bringt die Kunde davon der harrenden Braut. Zweimal schlingt sich ein sechsfacher Endreim durch diese trotz aller Volkstümlichkeit kunstvolle Märe, und stets ist der Reim männlich. Wir können hier dieselben Beobachtungen wie an Greifs Liedern machen: Assonanzen und Stabreime und das bedeutungsvolle Vorherrschen gewisser Vokale, um eine Klangwirkung zu erzielen. Der farblose versterbende E-Laut folgt wie ein wehmütiges Echo dem vollen, klaren, kräftigen A nach. Und in der Tat verhält sich jeder zweite Vers zum ersten wie Antwort zur Frage oder steht zum mindesten in fortlaufender Korrespondenz. Nirgends lockert sich das Gefüge, kein Wort ist überflüssig.

Dieselbe fast dramatische Strenge im Aufbau und Ausdruck finden wir im „Ringlein". Wieder ist ein Goldreif der Todesbote des Geliebten. Diesmal bringt ihn der Räuber, der den Bräutigam erschlug, und verrät sich dadurch an dessen

Braut, die nun zur Rächerin wird. So knüpft eine zweite Handlung an den Hauptvorgang an. Die feste Hand des Künstlers, der völlig über seinem Stoffe steht, hält beide Teile zu einem einzigen Ganzen zusammen. Bayersdorfer konnte mit Recht, als er das „Ringlein" und das diesem wesensverwandte „Brünnlein" in der Handschrift gelesen hatte, an den Dichter schreiben: „Ich habe eine große Vorliebe für beide Gedichte; sie sind ein ganz neues Genus. Das große Element des Volkslieds ist in ihnen gleichsam auf den subjektiven Geist konzentriert und bewußte, hohe Kunst an die Stelle der tiefen, selbstlosen Natur getreten; deren Geistigkeit ist von der erkennenden Kunst potenziert." Dasselbe wäre auch von dem „Königssohn" zu sagen, dem „Zerbrochenen Krüglein" u. a. Greif hat später dieser eigenartigen Poesiegattung die Bezeichnung „Märe" gegeben und damit ihre Unabhängigkeit von den landläufigen Romanzen und Balladen andeuten wollen.

Gleichfalls aus sich selbst geschöpft hat der Dichter den Stoff zu seiner „Bergmannstochter". Merkwürdigerweise stimmt damit eine Volkssage, die im Harz verbreitet ist, in wesentlichen Zügen überein.

Dagegen war die Sage durchaus vorbildlich für die Gedichte „Elfenzeit", auch von Mörike beeinflußt, „Der Elfen Ursprung", „Das Hellerlein", Bechsteins „Neuem deutschen Märchenbuch" entnommen, „Jäger und Magd", „König Hakon", „Der erste Glockenklang", „Dietrich von Bern" und „König Odoaker". Aus der Oberpfalz stammt „Die Kristallkönigin", aus Tirol „Der Wildschütz", einer kroatischen Sage nachgebildet ist „Der Werwolf". Hier, wo nicht mehr Eigenerfindung, sondern die Umgestaltung bereits vorhandener Stoffe vorliegt, kommt die epische Breite schon deutlich zur Geltung. Den Mangel an straffer Konzentration ersetzt der Dichter glücklich durch liebevolles Eingehen in manches Detail. Mit Vorliebe wendet er, dem Beispiel Uhlands folgend, die neuere Nibelungenstrophe an. Geschult an den alten Heldenepen, weiß er vor allem den Dichtungen, die, wie seine karolingischen Balladen und Romanzen, Stoffe aus der deutschen Vorzeit behandeln, eine Wucht und Stärke zu verleihen, eine Begeisterung ein-

Digitized by Google

zuhauchen, die uns hinreißt und erkennen läßt, daß auf deutschnationalem Boden Greifs Muse am besten gedeiht. Vollends in seinen rein geschichtlichen kleinepischen Dichtungen bewährt er diese Kraft und Eigenart. In „Arbon" tritt uns der edelstolze Jüngling Konradin, den wir unter Greifs Dramen begegnen sollen, mit der wunderbaren Anziehungskraft seines vollen persönlichen Schicksals entgegen. Ein einziger Zug läßt vor uns das ganze Heldenbild des Großen Kurfürsten im „Kind von Fehrbellin" oder des Alten Fritz im „Sieger von Torgau" erstehen. In dem volkstümlichen Zyklus „Die Sendlinger Bauernschlacht" erklingt das alte Lied der Bayerntreue, packend durch den Realismus der geschilderten Episode, ergreifend durch die rührende Einfachheit des Ausdrucks. In einem andern lieblichen Gemälde, „Des Kaisers Erntekranz", erscheint wiederum die unvergeßliche Königin Luise, wie sie zu Zeiten der bittersten Schmach ihr Söhnlein Wilhelm, den künftigen Kaiser, mit einem Kornblumenkranze krönt.

Legendarischen Ursprungs sind Gedichte wie „Die hl. Barbara", „Himmelsschutz" und „Die selige Edigna". Einem uralten Motiv Albrecht Dürers ist ein episches Genrebild nachempfunden, die kleine, aber innerlich gewaltige Dichtung vom „Ritter und Tod". Auf Literaturanekdoten greifen zurück „Dante Alighieri", „Calderon", „Camoens Ende", „Petöfi", „José Roumanille" und „Heinrich Heines letzter Ausgang". Dem „Wolfhirt" liegt eine völkerpsychologische Notiz in einem Werke Bastians zugrunde. „Der Burenfreund" verdankt einer Zeitungsnachricht seine Entstehung. Aus dem Schatz der antiken Sage geschöpft ist der epische Monolog „Helena", entzückend durch den lockenden Liebreiz seiner Sprache, die vor allem der Jugend des Dichters eigen war. Volkstümlicher Überlieferung entlehnt ist „Der Reitersmann", einer Reisebeschreibung „Der Indianertod", während „Das Grönländische Totenlied" wohl mit „Nadoweſſiers Totenlied" von Schiller im Zusammenhang steht. Ebenso finden wir Stoffe benutzt, die bereits poetisch behandelt worden sind, in der „Mutterliebe", wo Gustav Schwab und Johann N. Vogl, im „Rhätischen Grenzlauf", wo Johann Gabriel Seidl, im „Mahl ohne

Digitized by Google

Brot", wo wieder Gustav Schwab, und in der „Schneelenore", wo Bürger als einflußreiche Vorbilder zu erkennen sind.

Damit ist die Reihe der kleinepischen Dichtungen Greifs nicht erschöpft. Ich habe immer nur charakteristische Muster genannt, aber sie genügen, den weiten Umkreis der von ihm gepflegten epischen Gattung aufzuhellen. Der reichen Fülle bestimmter Stoffe entspricht die Mannigfaltigkeit in der Wahl der Form. Der sprachliche Ausdruck ist stets den Verhältnissen angemessen. Bürger und besonders Uhland sind darin seine Lehrmeister. Lebendigkeit erscheint auch Greif als eines der Hauptmerkmale der Poesie. Auch er fordert Volksmäßigkeit. Und das mit dem dramatischen Aufbau verwandte Schema, das in Bürgers Balladen deutlich erkennbar ist, kann von den meisten epischen Dichtungen Greifs ebensogut gelten. Auf die rasche vorläufige Einführung folgt gewöhnlich die Schilderung der allgemeinen Verhältnisse, dann die Ausführung in mehreren Abschnitten und schließlich die Katastrophe als Ausgang. Greif vermeidet technisch unvermittelte Situationsbilder, wie sie bei der Droste-Hülshoff häufig sind. Die Anschaulichkeit seiner lyrischen Gedichte tritt in Parallele zu dem Reichtum an Handlung in den epischen. Glücklich weiß er zu charakterisieren, und er verfährt dabei nicht nur äußerlich, sondern auch psychologisch.

Eine gesonderte Betrachtung erfordern Greifs zyklische Dichtungen, von denen „Das klagende Lied" die älteste ist. Den Stoff entnahm der Dichter einem Bechsteinschen Märchen. Schon in den sechziger Jahren war er von Bayersdorfer auf ihn aufmerksam gemacht worden; nach einem früheren Versuch ging er 1869 an die endgültige Bearbeitung. In dem herrlich gelegenen Dorf Erling nächst dem Kloster Andechs und dem Ammersee schrieb er die Dichtung in einem Zuge nieder, daher der Zauber des Milieus und die wunderbare Einheitlichkeit der Stimmung. Später nahm er in Wien noch eine bessernde Fassung vor, in der wir „Das klagende Lied" nunmehr besitzen. Ein Königssohn erschlägt die jugendliche Schwester um einer blauen Blume willen. Nach Jahren, als er den Thron bestiegen, findet ein Hirt ein Totenbein, und dieses erzählt ihm

Digitized by Google

die traurige Geschichte. Der Hirte schenkt den unheimlichen Fund einem Ritter. So gelangt es schließlich an die Königin, der das grausige Schicksal ihrer Tochter nunmehr offenbar wird. In einer feierlichen Versammlung, als ihr Sohn, der Mörder, auf dem Throne sitzt, läßt sie das klagende Lied erklingen. Und als das Totenbein verstummt, da liegt der König im Sterben. Einen ähnlichen Stoff finden wir in der Sammlung „Altschottische und altenglische Volksballaden", die W. Dönniges bearbeitet hat. In „der grausamen Schwester" nämlich wird uns berichtet, wie die Erbin eines Thrones ihrer neidischen Schwester heimlich zum Opfer fällt, wie dann ein Harfner aus dem Gebein der Toten ein Saitenspiel bildet, das, wenn es erklingt, Herzen von Stein zu brechen vermag. In der königlichen Halle läßt er eines Tags die Harfe tönen, und diese klagt nun die Schwester der Untat an. Es ist allgemein anerkannt, daß die schottische Balladendichtung unübertroffen dasteht. In Deutschland sind Bürger, Goethe, Heine, Uhland und Fontane diejenigen, die es wirklich vermocht haben, den wahren Ton dieses Volksgesanges zu treffen und ihn einheimisch zu machen. Die schlagende Einfalt dramatischer Kürze und der Reiz des Natürlichen, der „Das klagende Lied" in hohem Grade auszeichnet, stellen Greif in die Reihe jener Dichter. Wenn es wahr ist, daß nur ein einfaches, kindliches, unverbildetes Gemüt die volle Schönheit der schottischen Dichtungsart würdigen und nachempfinden kann, dann besitzt Greif alle Fähigkeiten dazu. Aber auch das deutsche Volkslied wirkt in unsrer Dichtung nach. Gleich der erste Vers: „Es stritten zwei Königskinder" erinnert an das in „Des Knaben Wunderhorn" mitgeteilte: „Es waren zwei Edel-Königskinder." Und ähnlich dem Schluß des Nibelungenliedes klingt das Ganze mit den Worten aus: „Hier hat die Mär ein Ende. Das ist das klagende Lied." Bei durchwegs steigendem Rhythmus wechselt jedoch das Metrum der einzelnen Teile, die zyklisch zu einem Romanzenkranz vereinigt sind. Eine geheimnisvolle blaue Blume bildet das erregende Moment, also ein Motiv aus der Romantik des Novalis. Volkstümlich sind jedoch nicht nur Stoff und Form, sondern

Digitized by Google

auch die sprachlichen Eigentümlichkeiten des Gedichts. Alte Wortbildungen, Assonanz und Alliteration kommen häufig vor und verleihen dem „klagenden Lied" ein natürlich altertümliches Gepräge.

Mit der makellosen Schönheit dieser erschütternden Dichtung kann sich das anspruchslose, liebliche Epos „Emma und Eginhard" (zuerst gedruckt in Friedjungs „Deutscher Wochenschrift" 1884) allerdings nicht messen. Dieser „Romanzenkranz aus Seligenstadt", wie der Untertitel lautet, behandelt in der neueren Nibelungenstrophe und verwandten Versformen die Liebe Eginhards zu Emma, der Tochter Karls des Großen, die Verstoßung Emmas durch den erzürnten Vater, ihr Leiden und Irren und glückliches Ende. Der kleine Roman in Versen, in dem auch der Humor wieder zu seinem Rechte gelangt, bringt uns die mittelalterliche Fabulierkunst der Franzosen nahe. Ihr gerade war die Gestalt Karls des Großen vertraut wie keine.

Einen Anlauf zu höherer Kunstvollendung nahm der Dichter in dem Zyklus „Die Kristallkönigin" und vor allem in dem gleichfalls zyklischen epischen Gedicht „Die Brautkrone".

Wir besitzen von Henrik Steffens eine geheimnisvoll grausige Geschichte, die Goethe erschüttert, seinen Freund Schelling zu der romanzenartigen Erzählung in Terzinen „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning in Seeland" veranlaßt und die Steffens selbst unter dem Titel „Die Trauung, eine Sage des Nordens" verarbeitet hat. Greif gibt dem mysteriösen Stoff eine psychologische Grundlage, die den früheren Bearbeitungen fehlt, indem er die sonderbare Tötung der unbekannten Braut, deren Ehebund nächtlicherweile der überfallene Pastor segnen muß, als Sühne einer früher begangenen Treulosigkeit an dem ihr bestimmten Bräutigam darstellt. Auch in der „Brautkrone" verwendet der Dichter neuerdings die alte und neue Nibelungenstrophe und erzielt besonders durch jene eine feierlich getragene Wirkung.

Am Ausgang von Greifs epischem Schaffen steht endlich sein religiöses Epos „Pauli Bekehrung". In sechs Gesängen

Digitized by Google

schildert der Dichter im engsten Anschluß an die biblische Sprache und Erzählung den wunderbaren Vorgang. Eine schlichte Natur, eine einfache Wahrheit, eine herzliche Innigkeit verbindet sich in diesem Epos zu einer poetischen Dreifaltigkeit, deren geheimnisvolle Tiefe wir in Ehrfurcht hinnehmen. „Seinen größesten und sinnlichsten Glanz erhält der epische Dichter," wie Wilhelm von Humboldt in seinen „Ästhetischen Versuchen zu Hermann und Dorothea" ausführt, „durch die Einmischung des Wunderbaren. Er kann unsre Einbildungskraft nicht lebendiger rühren als durch diese plötzlichen Ereignisse, die, ohne von Menschen gewirkt zu sein, ihre Handlungen auf einmal unterbrechen, gerade in dem Augenblicke der Entscheidung den einen parteiisch begünstigen und den andern darniederschlagen. Zwar hat man erinnert, daß diese Dazwischenkunft außerordentlicher Mächte die eigene Kraft der Helden verdunkelt. Allein, wenn sie dadurch an menschlicher Größe verlieren, so werden sie dafür in einen olympischen Glanz gekleidet . . ." Bei „Pauli Bekehrung" kann man nun nicht einmal von einem scheinbaren Verlust des Helden an menschlicher Größe sprechen. Es ist ein mächtiges, psychologisches Charaktergemälde, das der Dichter da vor unsern Augen entrollt; es zeigt uns Paulus als ungläubigen, eifrigen Pharisäer, wie er teilnimmt an Stefanus' Steinigung, mit bösen Plänen im Schilde nach Damaskus aufbricht, auf dem Wege dahin die Stimme des Herrn vernimmt und bekehrt wird, seine Reue, sein Gelöbnis und seine Taufe. Nicht durch prunkende Wortbilder, sondern durch die stille Gewalt und Innerlichkeit, die den homerischen Gesängen ihre Anziehungskraft verleiht, wirkt diese Dichtung im heroischen Versmaß. Sie hat jedoch eine noch weitaus andre Bedeutung als die eines religiösen Werkes an sich. „Pauli Bekehrung" gehört mit zu Greifs wichtigsten Lebensbekenntnissen. Die faustischen Irrungen der Jugend liegen weitab. Der Dichter hat überwunden und vollendet. Von der Hochwarte seiner Tage blickt er gleichsam selbst noch einmal auf das haßerfüllte, kampfvolle Dasein zurück, aber alles verklärt sich ihm in dem Widerschein der Ewigkeit und des göttlichen Ideals.

Digitized by Google

In diesem Sinne ist es nur ein Schritt, wenn ich vom Epos zum Epigramm übergehe. Denn hier, im Epigramm und im Sinngedicht, faßt er seinen ganzen Reichtum an Lebenserfahrung in scharf betonten Sätzen zusammen. Greif hat es gelernt, die Blößen des Gegners mit scharfer Satire zu treffen. Niemals ätzend wie Heine, aber ebenso schlagfertig und geistvoll wie Grillparzer oder Hebbel, wendet er sich vor allem gegen seine literarischen Widersacher, gegen unvernünftige, boshafte Kritiker, sowie hämische, neiderfüllte Brüder in Apoll. Über sie ergießt sich die volle Schale seines Spottes. Gewisse Anthologienfabrikanten, literarische Totschweiger, Wortfechter und Gedankenpoeten, Dichter-Rezensenten und Reimpuristen, die Überschätzer der Form, ebenso die Modernsten der Modernen kommen bei ihm schlecht weg. In seinen Epigrammen spricht er aber auch positiv ästhetische Grundsätze aus. Regel und Freiheit betrachtet er als Gewähr einer vollkommenen Kunst. Diese jedoch ist nicht eins mit der Natur. Man soll die Wahrheit erstreben, doch die ängstliche Treue verschmähen. Die Kunst soll plastisch und natürlich sein, aber an der Pforte des Gemeinen muß der Realismus halt machen. Nicht Wortkommentare, sondern Empfindungsanalysen vermögen ein Kunstwerk richtig auszulegen. Und die „Reimwut" der Gegenwart verspottet er köstlich also:

„Alles reimt jetzt in Deutschland, beschämt fast treten die Dichter
Vor das mit wachsender Lust schaffende Publikum hin."

Shakespeare, Schiller, Goethe, Mozart erhalten ihr Xenion. Aber auch an Ausblicken in das praktische Leben, in die Natur und ihre Wissenschaft sind Greifs Epigramme reich. Seine unausrottbare Liebe zum Volke und zur Natur, seine warmherzige Menschlichkeit, seine bescheidene Resignation, seine heroische Weltverachtung, seine demütige Gottergebenheit offenbart er uns ferner in seinen Sprüchen und in zahlreichen größeren Sinngedichten, die oft, wie der schon erwähnte „Taufstein" mit seiner anschaulichen Lebenssymbolik, durch die Größe des Inhalts, die Ausdehnung der Form und die Wucht des Ausdrucks aus dem Rahmen des bloßen Sinngedichts heraus-

Digitized by Google

fallen und typische Vertreter einer besondern Gattung der Reflexionspoesie bilden.

Bayersdorfer hat nicht richtig geurteilt, wenn er in Greifs Charakter Leidenschaftslosigkeit fand und diese sogar wie einen gewissen Vorzug des Dichters hervorhob. Die Psychologie hat längst entschieden, daß Leidenschaft nicht im Affekt bestehe, sondern in einer dauernden Konzentration des Willens und weiterhin des gesamten geistigen Lebens auf bestimmte einzelne Ziele, in der übermäßigen Entwicklung einer einzelnen Neigung, die alle andern zurückdrängt. In dieser Hinsicht ist für Greif seine alles andre überwältigende Liebe zur Natur und zum Volkstümlichen charakteristisch. Freilich trat dieser leidenschaftliche Hang in der ersten Fassung der „Gedichte" noch nicht so deutlich zutage wie später und besonders in Greifs dramatischer Periode, die Bayersdorfer damals noch nicht beurteilen konnte. Aber auch starke Affekte sind Greif nicht ganz abzusprechen. Treten sie zwar ähnlich wie bei Platen, Mörike und Stifter mehr verhalten an die Oberfläche, so ist ihre Wirkung für den Tieferblickenden deshalb nicht geringer. Im Gegenteil, die latente Glut ist ein viel stärkeres Kennzeichen ursprünglicher Dichterbegabung, die andeutungsvoll den Reiz des Unausgesprochenen vorzieht und in der Beschränkung ihren Meister verrät, als die laute, äußerlich überquellende Kundgebung des Herzens. Greif ist in seiner Jugend und auch später von schweren Stürmen nicht verschont geblieben, bekennt er doch selbst einmal:

„Belladonna, Belladonna
Wob das Schicksal mir ums Haupt,
Von dem trügerischen Kranze
Ward mir früh mein Glück geraubt.

Feuer, Fieber, Flammenreden,
Wonne, jäh verzerrt in Graus,
Träume aus verlor'nem Eden
Wühlten diese Schläfe aus."

Aber der Dichter ist der starken Aufwallungen seines Gemütes Herr geworden. Um diese Überzeugung zu gewinnen, braucht

Digitized by Google

man nur ein Gedicht wie das von antiker Selbstüberwindung beseelte „Ariadne auf Naxos" zu lesen oder das herrliche Trostlied „Auf der Rast". Ein Stück inneren Heldenlebens, ähnlich dem, das einst Walter von der Vogelweide gelitten, entrollt uns der wandermüde Dichter in dieser Rückschau über seine eigene Vergangenheit. Es ist dieselbe Stimmung, die Fr. W. Weber in des „Kreuzfahrers Abendlied" ausspricht. An einem Brunnen hält der Dichter Rast, wie vor Jahren, da er noch ein munterer Jüngling war, von der Welt noch nicht enttäuscht, noch nicht betrogen. Er ist indes ein reifer Mann geworden und zieht nun Pfeil um Pfeil aus seiner wunden Seele. Fern drüben um die Alpenspitzen glüht die verscheidende Abendsonne. Aus den Ritzen der Berge leuchtet und schimmert ewiger Schnee, der starre Firn erblitzt im sinkenden Strahl, ganz wie dereinst in jenen Jugendtagen. Alles erscheint auf einmal dem Schwergeprüften wie ein Traum, bis er sich wieder besinnt, wie lange er schon nach Ruhe verlangt und doch „des Fahrens nie ein End' gewann". Und so strebt er von neuem weiter den hohen Bergen zu, um dort die kranke Brust zu heilen. Denn seine große Lebensleidenschaft ist die Natur.

Ein so tiefer, ganz im Gemüt sich erschöpfender Charakter konnte an den geheimnisvollen Rätseln des Menschendaseins nicht achtlos vorübergehen. In einer dem religiösen Leben abholden Zeit geboren, rang er jahrzehntelang mit schweren Glaubenszweifeln, bis er endlich im stillen Hafen eines alle Bekenntnisse mild versöhnenden Christentums landen durfte. Der in seiner schlichten Form mächtig ergreifende Zyklus „Der Zweifler", den der Dichter erst nach dreißigjähriger Schaffenszeit zu Ende brachte, gibt uns wohl einen Aufschluß auch über jenes Ringen seiner eigenen Seele. Sieben Lieder in anspruchslosen Reimpaaren fügen sich mosaikartig zu einem einzig dastehenden psychologischen Gemälde zusammen. Ohne irgend eine Ausschweifung im Ausdruck, wortkarg, in rührender Einfalt wie die Bilderfolge eines altdeutschen Meisters, drängt eine Szene um die andre heran. In der Kirche, wohin der Zweifler oft beim letzten Abendscheine flüchtet, in der freien

Digitized by Google

Gottesnatur, im Felde, von hoher Alpenwand winkt ihm der sterbende Heiland entgegen. Und selbst spät nachts vor einem Hospital vermag er seinem Blick nicht zu entgehen. Ihm, dem Sieger auf dem Leidensfeld, der alle zu sich lädt, die müde und beladen sind, kann auch der verhärtetste Glaubensleugner nicht widerstehen. Ein geheimes Wunder geschieht. Sein starres Herz wird von der süßen Milde des Erlösers bezwungen. „Laß in ihrer letzten Pein alle dir empfohlen sein," betet seine Seele zu Gott. Und nun erbraust ein feierlicher Choral, wie ihn das katholische Fastenlied darstellt, an das jene Verse bereits anklingen. Das Leben des alten Zweiflers geht zu Ende. Abgezehrt, ein müder Kranker, harrt er der letzten Stunde. Ruhelos irren seine matten Augen von Ort zu Ort, bis er endlich das Kreuz entdeckt. Noch einmal spielt um seine ersterbenden Lippen ein Lächeln süß und engelsmild. Noch einmal preßt er in heißer Reue einen Kuß aufs Kruzifix. Dann stirbt er endlich, bekehrt, im Frieden seiner Seele. Julius Sahr hat in seiner tiefgründigen Abhandlung über den Zyklus „Der Zweifler" auf die Anfangsverse in Wolframs „Parcival" hingewiesen: „Ist zwîfel herzen nâchgebûr — daz muoz der sêle werden sûr" usw. Er findet dabei eine sprechende Ähnlichkeit zwischen dem alten und dem neueren Dichter. Schlagender als durch sie könne die nahe Verwandtschaft beider mit der deutschen Volksseele nicht bewiesen werden. Hier wie dort die gleiche germanische Innerlichkeit, das Hinabsteigen zum tiefsten Grunde des Herzens. „So erblicken wir schließlich in dem Zweifler Greifs das Abbild der mit sich ringenden Menschenseele; in seinen wiederholten Anläufen, die Fühlung mit Gott zu gewinnen, erscheint dieser Mensch im Grunde genommen mehr als Gottsucher denn als Zweifler, und wir werden an das Wort gemahnt, das der alte Goethe als seiner Weisheit letzten Schluß an das Ende des ‚Faust' setzte: ‚Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.'" In dieser erbarmungsvollen, von einem idealen, übernatürlichen Licht erhellten Weltauffassung müssen wir Greif zu erkennen suchen, um seine Lyrik begreifen und richtig würdigen zu können. Und erst, wenn wir seine Lyrik kennen, dann

Digitized by Google

kennen wir ihn ganz. Seine volle Persönlichkeit tritt nirgends so offenkundig zutage wie in seinen Liedern, denn sie sind sein liebstes Buch, so gesteht er selbst.

Um nun Greifs Gedichten ihren Platz in der Literaturgeschichte anzuweisen, müssen wir nicht nur wie bisher ihre Eigenart aufzudecken versuchen, sondern auch den Anregungen nachgehen, die andre Dichter auf ihre Entwicklung genommen haben. Bei einem Lyriker aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Übereinstimmung mit wahlverwandten Elementen des Klassizismus, der Romantik und ihrer Nachblüte selbstverständlich. Das, was Greif mit Goethe und dem Volkslied verbindet, finden wir in zahlreichen Variationen, allerdings nicht in dieser umfassenden Fülle, auch bei andern Dichtern wieder. Zwischen diesen einen Vergleich anzustellen und Einflüsse aufzuspüren, wäre ein fruchtloses Bemühen, da die Quellen dieselben sind. Nur Uhland und Mörike, die zwar auch auf Goethe und die Volkspoesie zurückgehen, dabei jedoch eine besondere Eigenart bekunden, sind hier eigens heranzuziehen.

Wie bei Uhland, so herrscht auch bei Greif die Empfindung vor. Beider Gefühl ist größer als ihre Phantasie; der Verstand kommt nur dienend und ordnend zur Geltung. Gemüt, im besondern Gemütlichkeit, wie sie etwa auch den von Greif hochgeschätzten Peter Hebel auszeichnet, ist ihnen in hervorragendem Maße eigen. Gustav Schwab in seiner vortrefflichen Charakteristik Uhlands meint, die Muse des gemütlichen Dichters sei vorzugsweise an die lyrische Poesie gewiesen. In gereifterer Jugend, wenn sich der Gesichtskreis des Sängers erweitert hat, wird er sich dann der epischen Lyrik, den Sagen der Völker zuwenden. Und so beschäftigt sich auch Greif, ähnlich wie Uhland später, immer mehr deutlich mit der epischen Gattung. Sein steter Zuwachs an Mären, Romanzen und Balladen bekundet dies äußerlich. Gott und göttlichen Dingen als unmittelbarem Objekt haben beide Dichter nur wenige Lieder gewidmet, aber die wahre Religiosität des Lebens, das stille Siegel der Unschuld und Wahrhaftigkeit ist allen ihren Gedanken und Gefühlen sichtbar aufgedrückt. So

Digitized by Google

ist ihre Muse in Wahrheit fromm. Die Liebe trägt bei beiden Dichtern mehr einen übersinnlichen Charakter, indem sie nicht so sehr das körperliche Verhältnis wie das seelische Ineinanderleben anzieht. Die unsichtbare Gegenwart der Geliebten ist ihnen die höchste. Am liebsten erscheint ihre Neigung als entsagend, auf Erden hoffnungslos und von einer andern Welt alles erhoffend. Als stark elegische Naturen besingen sie mit Vorliebe die oft unerkannte Jugendliebe, die Treue, die über das Grab hinaus währt, die Vergänglichkeit aller irdischen Freuden, ja selbst den Tod. Immer und immer wieder sprechen sie den Glauben aus, daß Entsagung auf Erden des Sängers Los und sein Heil sei. Die ahnungsvolle Seligkeit eines unvergänglichen Lebens, eines ewigen Friedens nehmen sie dafür gern vorweg. Wie bei Eichendorff und Rückert offenbart sich bei ihnen die Innigkeit des Gemütes auch darin, daß sie zahlreiche Gedichte geliebten Verstorbenen widmen. Ihr Freundschaftsgefühl ist überaus kräftig entwickelt. Ihre Sprache hat Schillers Schwung, aber nicht Schillers Überschwang. Jede bloße Phrase ist ihnen fremd. Beiden Dichtern sind von Formalisten und Verstandeskritikern schwere Vorwürfe gemacht geworden. Ohne rednerischen Prunk, ohne Philosophie, ohne handgreifliche Verstandesanlage sind die Gedichte von Uhland und Greif eben reine Poesie und nichts weiter. Echt deutsch ist ihre gemeinsame Vorliebe für das Volkstümliche. Blumen und Gestirne reden, Tiere werden personifiziert, jubeln und klagen wie die Menschen und mit ihnen. Die von der Volkspoesie bevorzugten Stände: Soldaten, Jäger, Müller, Nonnen, Klausner, Hirten, selbst Räuber und Verschworene sind bei Uhland und Greif häufig vertreten. Ihr Interesse für die nationale Vergangenheit entspringt nicht reaktionären Tendenzen, sondern wird einzig und allein von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt. Das altdeutsche Gemüt ist mit dem ihrigen auf das innigste verwandt, der Humor, die Naturfreude, der tiefe Ernst des deutschen Mittelalters ist auch ihnen eigen.

Ähnliche Charakterzüge finden wir in Mörikes Gedichten. Die köstliche Anekdote, die Harry Maync erzählt, wie Geibel während einer Fahrt beim Anblick von Wolkenflocken

Digitized by Google

schwärmerisch ausruft: „Welch ein Schauspiel, lieber Mörike!“ und dafür zur Antwort erhält: „Das heißt man bei uns Schäfle,“ kennzeichnet den großen Wesensunterschied zwischen dem sentimentalischen, reflektierenden Nordländer und dem naiven, anschaulichen Dichter aus Schwaben. Wir begreifen nun auch, warum Mörike für Greifs Poesie so empfänglich sein konnte, Geibel dagegen von seinem Standpunkt aus sie ablehnen mußte. Fast alles, was Harry Maync an Mörikes Lyrik hervorhebt, gilt auch von Greif. Auch er ist das Gegenteil eines stoffsuchenden Realisten, auch ihm kommt der rechte Stoff ungerufen, der gerufene versagt sich seiner Hand. Die innige Naturbeseelung haben beide mit Goethe gemein. Wie Mörike liebt auch Greif die beschauliche Ruhe, die Einsamkeit, die Idylle, das Kleine, Schlichte, Unscheinbare, was unsern Dichter nicht nur mit Karl Mayer und Justinus Kerner, sondern auch mit Peter Hebel und Droste-Hülshoff zusammenbringt. So singt er der Grasmücke, der Biene, der Heidekiefer, der Blume Steinbrech sein Preislied. Naturmystiker, romantische Realisten sind beide. Nicht nur bei Uhland und Mörike, auch bei Greif spielen Hexen, Nixen, Feen, Zwerge ihre symbolische Rolle. Der knappe, sprunghafte Stil Mörikes eignet ihm ebenfalls. Gern verfallen beide in eine archaisierende, holzschnittmäßige Manier. Die gemeinsame Vorliebe für den Kehrreim verrät eine besondre musikalische Anlage. Ihre Sprache ist reich an Gleichnissen, die, niemals allzukühn, dem natürlichen Inhalt stets angepaßt sind. Musik und Bild durchdringen sich bei ihnen innerlich. Ihre Vielseitigkeit in der Behandlung der Verstechnik und des Strophenbaus vereinigt sie auch formell. Rhythmus und Situation stehen in beständiger Kongruenz. Sie sind entschiedene Gegner von Platens klassisch strengen Fesseln. Weich und träumerisch ist ihre Seele. Aber während Mörike oft einen Mangel an Deutlichkeit aufweist, sieht Greif, wie Goethe und Uhland, niemals verschwommen, sondern immer klar, das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheidend. Ein wahrhaft volkstümlicher Humor bewahrt Mörike vor empfindsamer Süßlichkeit. Inwieweit hierin Greif mit ihm übereinstimmt, mag sich schon aus dem Vergleich der launigen „Storchen-

Digitized by Google

botschaft" des älteren mit der des jüngeren Dichters ergeben. Hier wie dort grüßt uns derselbe gesunde, im tiefsten Herzen reine Schalk entgegen.

Die engen Beziehungen Uhlands und Mörikes zu Goethe und dem Volkslied sind bekannt. Es ist also eine fortlaufende Linie, die wir ununterbrochen bis zur Lyrik Greifs verfolgen können. Seine Naturanschauung leitet literarisch noch zu einer andern Quelle hin, nämlich zu Jean Paul. Er war Greifs Liebling in frühester Jugend. Von der beweglichen Phantasie und dem innigen Naturerfassen dieses romantischen Genius konnte er gerade für die Darstellung der Bewegung vieles lernen. Schon bei Jean Paul kriechen die Nebel durch die Büsche, die Bäche waten über die Wiesen, das Mühlrad treibt wie ein pochendes Herz abendlich gerötetes Wasser. Bereits bei ihm durchdringen Leben und Bewegung die Anschaulichkeit. Die lakonischen Schilderungen, den gedämpften Ton der Zurückhaltung, den Friedrich Ratzel außer bei Jean Paul auch bei Uhland, Stifter und Noë, dem intimen Freunde unsers Dichters findet, dieses bewußte und beabsichtigte Verzichten auf stärkere Mittel prägt sich in Greifs Eigenart ebenfalls aus. Wie seine Vorgänger, so kennt auch er die Grenzen der Wirkung des Wortes. Aber ein tieferer Grund der Selbstbescheidung ist seine Ehrfurcht vor der Natur. Jean Paul hat die symbolische Schönheit der zerfließenden Wolke, Stifter die tiefe Poesie der Ähren im Felde entdeckt, Greif hat sie in die entsprechendste Form, in die Hülle des Liedes gekleidet („Die einsame Wolke", „Vor der Ernte"). Das ist in der Naturschilderung sein Fortschritt, sein Vorzug, sein Verdienst. Schon bei Lenau ist die wanderlustige, Meer und fremde Zonen aufsuchende Weise der deutschen Lyrik angeschlagen, die dann durch Freiligrath eine so erfolgreiche Fortbildung gefunden hat. Aber ihr Naturgefühl ist ohne Bild, ohne Beobachtung. Erst Greifs Lyrik hat auch fremde Länder unserm Auge ganz erobert. Sie bildet einen Markstein in der Geschichte der deutschen Dichtung und steht am Abschluß einer literarischen Entwicklung, überleitend in eine neue Zeit. Der moderne Impressionismus, das berechtigte Streben nach einem persönlichen Stil, der

Digitized by Google

allenthalben die Gemüter beherrscht, besitzt in Greif einen seiner ersten Vertreter. In einer Periode, wo der Professorenroman und die Butzenscheibenlyrik zur Modetorheit gehörten, war er ein überzeugter Vorkämpfer der Natur, der Verinnerlichung, der wissenschaftslosen Poesie. Das Rembrandtsche Helldunkel der Töne, das wir heute wieder begeistert lieben, bildet ihren unwiderstehlichen Reiz. Greif denkt dabei nicht an die Dämmerung als den Gegensatz zum Lichte, sondern ihm schwebt das Dämmerlicht der Sommernacht vor, in welchem der Abglanz des Tages noch sich über Berg und Tal, über Flur und Hain breitet, auch wenn längst die Quelle des Lichtes über den Horizont gesunken ist. Nur daß der Streit der Farben, die schroffen Gegensätze heller Lichter und dunkler Schatten versöhnt erscheinen in der Abendstimmung.

Eine ausführliche Geschichte der Greifschen Gedichte ist noch nicht geschrieben. Wenn wir jedoch die einzelnen Auflagen nacheinander durchsehen, so fällt uns zunächst auf den ersten Blick eine überaus starke Vermehrung des Stoffinhalts auf. Immer deutlicher tritt einerseits das Naturbild, andrerseits das epische Gedicht als für Greifs Entwicklung besonders charakteristisch hervor. Auch Varianten desselben Stoffes fallen auf (z. B. „Frau Holle" — „Holles Umzug"; „Der Rhein bei Schaffhausen" — „Am Wasserfall bei Schaffhausen"). Änderungen im Text sind verhältnismäßig nicht so zahlreich wie bei andern Dichtern; denn Greif hält an dem Grundsatz fest, daß eine einmal erlebte Stimmung ein zweites Mal nicht wiederzuerwecken sei. Daher beschränken sich seine Lesarten fast ausschließlich auf Verdeutlichung von Wortausdrücken und Erhöhung ihrer musikalischen Wirkung oder auf Änderung in der Satzstellung.

Die erste Auflage von Greifs „Gedichten" (1868), Karl Freiherrn du Prel gewidmet, ging in der Öffentlichkeit fast spurlos verloren. Außer Klaiber in Stuttgart, Bayersdorfer und Speidel in Wien — dieser nannte ihn bereits 1870 den ersten deutschen Lyriker der Gegenwart — verhielten sich die Kritiker im allgemeinen teilnahmslos. Erst die zweite, durchaus

Digitized by Google

verstärkte Auflage (1881), Du Prel und Oskar Eisenmann, seinem edlen, ihn beratenden und beschützenden Freunde, zugeeignet, erregte größere Aufmerksamkeit. Damals schrieb Alfred Meißner: „Martin Greif ist ein tiefer und origineller Geist. Es werden unsre Lyriker ihre Reihen zu öffnen haben, um ihm den verdienten Platz an ihrer Seite zu gönnen." 1883 erschien, abermals verbessert und vermehrt, die dritte Auflage. Jetzt endlich wurde unserm Dichter auch im äußersten Norden Deutschlands von berufener Seite Anerkennung zuteil. Klaus Groth erhob seine Stimme und zählte ihn den besten Lyrikern der Gegenwart bei. „Sprache und Versbau", führt er aus, „sind im ganzen untadelhaft, rein und klar; er gehört seiner Empfindung nach weder zu den Stürmern, noch zu den Schmeichlern. Seine Empfindung ist echt, sie gehört ihm selbst an; er singt nicht nach der Schablone, nicht nach beliebten Mustern. Es ist eine schöne Seele, eine fromme, milde, eine echt deutsche, tapfere, also auch dem Geschick gegenüber, die in Greifs Liedern wohnt."

Die Zahl seiner Verehrer vergrößerte sich. Aus dem engen Freundeskreis wurde allmählich eine ganze Gemeinde. Ferdinand Avenarius, der bessere Gottsched des 19. Jahrhunderts, sprach in ihrem Namen die Überzeugung aus, nach einigen Jahrzehnten werde Greif ein Klassiker unsrer Literatur genannt werden. Er vergleicht Greifs Gedicht „Die Verlassene" mit Geibels Behandlung desselben Stoffes, um zu zeigen, wie weit der ältere, ehedem vergötterte Dichter hinter dem jüngeren zurücksteht. Nur Mörike könne ihn vielleicht erreichen in all seiner Plastik und markigen Kraft. Avenarius nennt Greif einen der *frischesten* unsrer Dichter. „Er ist frisch, weil er durch und durch, im besten Wortsinn, naiv ist, weil er nichts durch eine von andern gefärbte Brille, alles durch seine eigenen, klaren Menschenaugen ansieht, und weil die Sprache für das, was er erschaut, so voll mit seinen Vorstellungen zusammengefühlt ist, daß nichts mehr konventionell an ihr, daß jedes Wort wie neugeschaffen erscheint."

Die „Gedichte" erlebten weiterhin 1886 die vierte, 1889 die fünfte, 1895 die sechste Auflage. Der Text dieser

Digitized by Google

Auflage ist ausnahmsweise von Georg Berlit durchgesehen worden. Die siebente Auflage, geschmückt mit einem Porträt des Dichters nach Hans Thomas Ölgemälde, wurde 1903 veröffentlicht. Umgearbeitete Gedichte aus der Jugendzeit und solche, die, in vielen Zeitschriften zerstreut, unter den „Gedichten" keinen Platz finden konnten, vereinigte Greif als „Neue Lieder und Mären" zu einem zweiten Bande (1903). Für den Literarhistoriker, der ja den ganzen Dichter kennen will, bedeutet dieser Band eine unerläßliche Ergänzung des ersten, und so hat sich meine Untersuchung vielfach auch auf diese wertvolle Sammlung erstreckt und gestützt. In der für den Druck vorbereiteten zweiten Auflage der „Gesammelten Werke" wird der erste Band: „Gedichte", der zweite: „Epische Dichtungen und Bühnenspiele" enthalten.

Die Bedeutung des Lyrikers Greif wurde am Ausgang des 19. Jahrhunderts immer allgemeiner anerkannt. Selbst die von trotzigem Wagemut erfüllten Neuerer unsrer Dichtung huldigten seiner Muse. In ihrem Hauptorgan, der Conradschen „Gesellschaft", feierte ihn Franz Himmelbauer als „ein lyrisches Genie allerersten Ranges" und stellte ihn als Stilpräger voll zwingender Kraft neben Nietzsche. Und Wolfgang Kirchbach in seinen „Gesammelten kleineren Schriften, Reisegedanken und Zeitideen" schrieb: „Dieser scheinbar so bescheidene Dichter erhebt den allerhöchsten Anspruch: er will, daß nicht nur der Gedanke jedes Gedichtes ein schöpferischer Lebensakt sei, sondern daß sogar jedes einzelne Wort, jedes Eigenschaftswort, jeder bestimmte oder unbestimmte Artikel das Produkt eines dichterischen, schöpferischen Aktes sei, daß nichts durch den Sprachschatz eines sprachlichen Gedächtnisses als Reminiszenz und Erinnerung aus der Vorratskammer der Worte genommen, sondern daß gewissermaßen die Sprache zufolge seines dichterischen Anschauens und Schaffens auch im kleinsten Liede von neuem hervorgebracht werde." Freilich diese Lobredner aus dem modernen Lager blieben fast vereinzelt. Schließlich hat auch noch niemals eine Epoche literarischer Kraftgenies die Verdienste ihrer Ahnherren an-

Digitized by Google

erkannt. Mit dem allmählich überwuchernden Naturalismus und dem Formenprunk nach französischem Geschmack vergrößerte sich die Kluft. Denn Denken und Fühlen sind bei Greif bis zum letzten Wesenskern germanisch. Im deutschen Volkstum wurzeln die Keime und enden die Grenzen seiner Kraft.

Digitized by Google

III.

„Durch die philosophischen Schulsysteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt; es hat keinen Nutzen von solcher Lektüre, es muß seine konkrete Richtung verlieren. Besser man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philosophie aus, denn die, auf welche ich meine Untersuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde."

Otto Ludwig.

Martin Greif als Dramatiker ist nur denkbar im Anschluß an Shakespeare und Otto Ludwig. Als dessen aufsehenerregende Shakespeare-Studien mit den programmatischen Worten, die ich an die Spitze des Kapitels gestellt habe, bekannt geworden waren, entzündete sich bald ein heftiger Streit für und wider. Noch zu sehr schmachtete die öffentliche Meinung in den klassizistischen Fesseln, die Gustav Freytag 1863 der „Technik des Dramas" angelegt hatte. Noch zu fest begründet galt das unantastbare Ansehen Schillers, des idealisierenden und reflektierenden Rhetorikers, des „flitternden Schiller", wie ein Ausdruck Adalbert Stifters lautet, als daß die Lanze, die Otto Ludwig für den eigentlich einzig berechtigten Standpunkt des naiven, objektiven Realisten Shakespeare brach, gleich vom Sieg hätte gekrönt sein können. Aber seine kühn erdachte, glänzend durchgeführte Theorie war eben mehr als eine bloße Theorie. Sie stammte aus dem Schnürboden eines echten Bühnenpraktikers und war für Bühnenpraktiker bestimmt, während Gustav Freytag, vom herrschenden Geschmack ausgehend, mit seinem Werk nur der Tagesmode genügen konnte. Wie ein Blitzschlag aus wolkenlosem Himmel schlug der große Wurf Otto Ludwigs

Digitized by Google

prasselnd in das morsche Fachwerk des deutschen Theaters. Müßige Dichter, die althergebrachten Schatten folgten, stoben entsetzt auseinander. Nur wenige schlossen sich sofort begeistert und bewundernd dem neuen Herold an. Zu diesen wenigen gehörte vor allen der junge Greif.

Was Greif bis dahin an dramatischen Dichtungen verfaßt hatte, kommt für meine Darstellung kaum in Betracht. Daß er sich, wie fast jeder Dichter, bereits in seiner frühesten Zeit, als Gymnasiast, mit Dramenversuchen trug, daß auch er, nach Klopstock und Kleist, damals einen „Hermann, der Cherusker" versuchte, hat an sich nichts zu sagen. Mehr Interesse könnte das Trauerspiel „Berta und Ludwig" aus seiner Leutnantszeit erregen, weil es 1861 auch im Druck erschien, eine Tragödie in der Art von „Romeo und Julia" und mit zahlreichen Anklängen an Shakespeare. Aber dem dramatischen Anfänger fehlte damals das Verständnis für Shakespeares Größe, und er ahmte ihn daher mehr äußerlich nach. Warm berührt uns der deutschnationale Zug, den der Dichter in seinen wesentlich italienischen Stoff verwoben hat. Wie Horneck in „König Ottokars Glück und Ende" voll heißer Vaterlandsliebe seiner Heimat gedenkt, so preist der florentinische Adlige Lorenzo, ein echter Ghibelline, in „Berta und Ludwig" Deutschlands Ruhm und Größe. Und wie dort deutsches und tschechisches Wesen aufeinander prallen, löst sich auch hier ein nationaler Gegensatz, der zwischen Germanentum und Romanentum, von dem Hintergrund menschlicher Seelenkonflikte ab. Aber die Komposition in diesem Jugenddrama ist sichtbar zusammengelötet, nicht innerlich verwachsen. Die Charaktere sind zu logisch gehalten, das Streben nach theatralischen Effekten tritt deutlich hervor, und eine künstlerische Reflexion beherrscht sogar die Nebenpersonen. An dem Stück war gewiß mehr die Absicht als der traumhaft schaffende Genius tätig, und so maß schon Karl Siegen, der die Existenz dieses Stückes in seiner Schrift über Martin Greif entdeckt hatte, „Berta und Ludwig" mit Recht keine weitere Bedeutung bei. Über den folgenden Versuch „Hans Sachs", der gleichfalls noch Friedrich Hermann Frey als Verfasser angab und 1865 erschien, wird später, gelegentlich

Digitized by Google

der Besprechung des wesentlich umgearbeiteten vaterländischen Schauspiels „Hans Sachs“ (1895), die Rede sein. Hier sei nur erwähnt, daß der Dichter inzwischen Goethes „Faust“ im alten Hoftheater zu Karlsruhe gesehen hatte und für das von ihm verwendete Metrum des Knittelverses also auf das glücklichste inspiriert worden war. 1868 schrieb er dann noch „Bayard, der Ritter ohne Furcht und Tadel“, der nie druckfertig wurde. Allein eine daraus veröffentlichte Szene fand in der Öffentlichkeit großes Lob. Begeistert äußerte sich der Historiker Adalbert Horowitz, der das Stück in der Handschrift völlig kennen gelernt hatte, in der „Wiener Abendpost“: „Entstanden aus einer schönen Vermählung Shakespeareschen und antiken Geistes, weiß es uns mit tüchtigem Realismus ganz zu versetzen in jene Zeit, die nicht Mittelalter und nicht Neuzeit, sondern von beiden etwas ist, in die bewegten handlungsvollen Zeiten des 16. Säkulums. Aus den Kämpfen zwischen Frankreich und dem Kaiser hat er seinen Stoff genommen; wir begegnen Franz I., Luise von Savoyen, dem Papste Julius, dem Connetable Bourbon und vor allem dem Vertreter heldenhafter Tapferkeit und untadeliger nie wankender Treue — Bayard. Ihm, dem Glänzenden gegenüber steht dunkel und unheimlich die Rotte lauernder Intriganten, die, ihn stets verleumdend, schließlich doch zur Rettung des Heeres aufrufen müssen; er vollbringt die Rettung, indem er sich selbst opfert.“ Weiter hob diese Kritik besonders die scharfumrissenen Charaktere des Stückes hervor und schloß: „Auch die Sprache ist die der großen Tragödie, überall edel und rein; wo er (der Verfasser) die Massen reden und den Humor walten läßt, körnig und volkstümlich. Der Gesamteindruck aber, den das Drama macht, ist ein durchweg erhebender, es ist die reine Luft der Tragödie, die wir einatmen; sollten wir den Eindruck durch eine Farbe bezeichnen, wir wüßten es nur durch den Purpur auszudrücken, so mächtig und groß, so feurig und voll verläuft die Aktion dieses gewaltigen Stückes, das trotz des physischen Unterganges des Helden einen versöhnenden Abschluß erhält, in uns aber jenen lang nachwirkenden reinigenden Eindruck hinterläßt, der das Wesen wahrer Tragödie ausmacht.“ Diesem enthusiastischen

Digitized by Google

Lob kann ich mich dagegen durchaus nicht anschließen. Die überreiche Handlung sprengt den Rahmen eines geschlossenen Kunstwerkes. Der Dichter vermag keineswegs die Fäden des kühnen Gewebes zusammenzuhalten. Sein guter, energischer Wille scheitert an dem dramatisch unmöglichen Vorwurf. Und wenn damals ein andrer Kritiker schrieb, Martin Greif habe sich des kolossalen Stoffes mit der Gewalt eines Geisteszyklopen bemächtigt, so bin ich der Meinung, aus Grabbeschen Ungeheuerlichkeiten kann kein bühnengerechtes Drama erwachsen. Die psychologische Vertiefung im Detail, die Konzentration des Mannigfaltigen in der Einheit, worin schließlich die poetische Schönheit beruht, war dem Dichter im „Bayard" unerreichbar. Martin Greif mußte zunächst durch die Schule Otto Ludwigs gehen, um den rechten Weg zu finden.

In früher Jugend hatte der Dichter in Mannheim Otto Ludwigs „Makkabäer" kennen gelernt und auf dem kleinen Stadttheater in Speyer auch Shakespeares „Othello" gesehen, worin Ira Altritge, ein leibhafter Mohr, die Titelrolle spielte. Beide Werke hatten auf ihn sofort den gewaltigsten Eindruck gemacht. Bereits als er den „Bayard" schrieb, beschäftigte sich Greif mit der Theorie des Dramas. 1872 erschienen Otto Ludwigs „Shakespeare-Studien", und damit fand er sich der Arbeit überhoben, technische Untersuchungen selbst zu pflegen. Statt weiterzugrübeln, schrieb er lieber gleich ein Werk, das den Gesetzen des großen Briten entsprach, Blut von seinem Blute, Fleisch von seinem Fleische war, „Korfiz Uhlfeldt."

Ich unterscheide in Greifs Schaffen mehrere Gruppen dramatischer Dichtungen, die sich in natürlicher Folge, die eine aus der andern ergeben. Die erste Gruppe umfaßt „Korfiz Uhlfeldt" und „Nero"; sie kommt, trotz der innern Verwandtschaft mit Shakespeare, dem Typus des antikisierenden Dramas der deutschen Klassiker in mancher Hinsicht nahe. Vom romanisch-romantischen Kunstideal beeinflußt erscheinen „Marino Falieri", „Francesca da Rimini" und besonders das Degen- und Mantelstück „Liebe über alles". Das archaisierende Moment der Romantik nimmt er im „Prinz Eugen" und im „Hans Sachs" wieder auf. Ihren deutschnationalen Wesensgehalt

Digitized by Google

erschöpft er in den drei Hohenstaufen-Stücken, in „Heinrich dem Löwen", „Der Pfalz im Rhein" und „Konradin", um am Ende zum rein volkstümlichen vaterländischen Schauspiel zu gelangen. In diese letzte Periode fallen sein „Ludwig der Bayer", „General York" und die beiden noch überragend „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg".

„Korfiz Uhlfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark", ein historisches Trauerspiel in fünf Akten und einem Vorspiel, erschien 1873 bei Finsterlin in München. Als Hauptquelle benutzte der Dichter die von seinem Freunde Johannes Ziegler in Wien 1871 ins Deutsche übertragenen Erinnerungen der Frau Eleonore Christine, Uhlfeldts Gattin. Greif studierte die geschichtlichen Vorgänge, machte sich mit der Kultur des 17. Jahrhunderts vertraut und besuchte selbst die Schauplätze seiner Handlung, hauptsächlich Kopenhagen und die Gegend von Malmö und Schonen, um das Lokalkolorit möglichst genau wiederzugeben. Mit Ausnahme nebensächlicher Züge und der Katastrophe hielt er an der historischen Überlieferung fest.

Wie Wallensteins Charakterbild, so schwankte auch Uhlfeldts denkwürdige Heldengestalt, von wenigen bewundert, von vielen gehaßt und von den meisten in seinen großen, edlen Zielen mißverstanden, lange Zeit in der Geschichte. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde zu Kopenhagen jene steinerne Schandsäule niedergerissen, auf der die Inschrift stand: „Dem Hochverräter Korfiz Uhlfeldt zu ewig Schimpf und Schande."

Unter der glänzenden Regierung Christians IV. von Dänemark war der hochbegabte Sproß altadeligen Geblütes, der jugendliche Brausekopf emporgekommen. Als rastloser Arbeiter, als kluger Politiker, als liebenswürdiger Gesellschafter hatte sich der kühne Günstling des Glücks bald die Herzen aller Kreise zu erobern gewußt und in seiner Stellung als Reichshofmeister und allmächtiger Liebling des Königs Leonore, dessen Tochter aus morganatischer Ehe, als Gattin heimgeführt. Nach dem Tode Christians wurde Friedrich III. zum König von Dänemark erwählt. Der Adel hatte ihn vor der Wahl die härtesten

Digitized by Google

Bedingungen auferlegt, um kein absolutes Regiment aufkommen zu lassen. Der neue König erblickte nun, geschürt von seiner herrschsüchtigen Gattin Sophie Amalie von Lüneburg, die auf Leonorens Schönheit, Bildung und Beliebtheit im Volke eifersüchtig war, in Korfiz Uhlfeldt den Rädelsführer des unbotmäßigen Adels und kam ihm so gleich anfangs mit Mißtrauen entgegen. Indes sahen Uhlfeldts Standesgenossen nur neidvoll auf seinen wachsenden Reichtum, seine ihnen selbst gefährliche Machtstellung und das glückliche Gelingen aller seiner Pläne. Als er sich daher eines Tages in seiner Würde öffentlich verletzt sah, warf er sein Amt dem König vor die Füße und begab sich nach Schweden, um dort Stimmung zu machen für einen Krieg gegen Dänemark. Die Größe seines Vaterlandes ging ihm, trotz der persönlich erlittenen Schmach, über alles. Ihm schwebte ein einiges nordisches Reich vor Augen, dessen Haupt- und Residenzstadt Kopenhagen sein sollte. Die Dynastie war ihm gleichgültig. Karl X. ging voll Feuereifer auf Uhlfeldts Absichten ein. In einem weltgeschichtlich denkwürdigen Marsch rückten im Winter von 1657 auf 1658 die Schweden zu Fuß über den gefrornen Belt nach Fünen und Seeland vor. Christian streckte die Waffen, mußte wichtige Gebiete an Schweden abtreten und schließlich auch dem siegreichen Inspirator des Feldzugs, Uhlfeldt selbst, seine früheren Güter in Dänemark zurückerstatten. Aber Uhlfeldts Feinde ruhten nicht. Vor allem sein Schwager Hans Sehstedt suchte nun auch die Schweden gegen ihn, der auf der Höhe seiner Siege stand, mißtrauisch zu machen. So begann für den jählings Verfolgten und seine Familie das Abenteurerleben erst recht, bis eines Tages unversehens seine von grenzenloser Hilfsbereitschaft beseelte Gattin Leonore in Kopenhagen gefangen gesetzt wurde, Uhlfeldt aber, körperlich schon längst gebrochen, auf der Flucht vor des Königs Häschern in einem Kahn auf dem Rhein sein Ende fand.

Verletzter Ehrgeiz, unerschrockener Patriotismus und Gattentreue bis in den Tod bilden die großen Motive auch in der dramatischen Gestaltung, die der günstige Stoff durch Martin Greif erfahren hat. Der kühne Schöpfer des „Bayard", dem

Digitized by Google

drei Jahrhunderte als ein Tag erschienen, hat sich indes bescheiden gelernt. Und so erscheint die reiche Handlung in seinem Plan derartig stark konzentriert, daß er den Abfall des Helden von der Dynastie, sein Wühlen in Schweden, den wunderbaren Siegeszug über das gefrorene Meer und Uhlfeldts kläglichen Tod fast in der Spanne eines Jahres, 1658, erledigen kann. Nach der breiten Exposition muß die Katastrophe sehr kurz sein. Darum schaltet der Dichter alles Episodenhafte der Geschichte aus, schweißt die letzten Ereignisse in Uhlfeldts Leben, seine abwechslungsreichen Fahrten und Wanderungen zu einer einzigen zusammen, läßt die Schweden unmittelbar nach ihrem ersten Erfolg Argwohn schöpfen und den Helden, der seinen Feinden entflieht, sich selbst den Tod geben.

Mit einem farbensatten, humordurchtränkten Vorspiel, das, gleich „Wallensteins Lager", eine Massenszene darstellt, setzt das Stück ein, in einer Staatsversammlung, ähnlich der des „Demetrius", ergibt sich der Höhepunkt der Handlung, mit einem Monolog schließt sie ab. „Korfiz Uhlfeldt" hat einen musterhaften Aufbau. Aus einer doppelten Wurzel, wie auch sonst bei Greif, aus einem deutlich unterschiedenen Spiel und Gegenspiel wächst der Stamm der eigentlichen Handlung empor, immer inniger greifen die einzelnen Verästelungen, ihre Sprossen und Triebe ineinander über, bis sich schließlich alle zum Wipfel, der Katastrophe, zusammenschließen. Auf der einen Seite stehen Korfiz, Leonore und Holger Wind, sein bester Freund, auf der andern der König, die Königin und Uhlfeldts grimmigster Feind Hans Sehstedt. Eine köstliche Figur, verwandt mit dem berühmteren Kapuziner und seinem Ahnherrn Falstaff, ist der holländische Admiral Tromp, ein komischer Kauz, dessen „Bravo, Kapudan Pascha, in den Sund" seinerzeit in den Theaterkreisen Wiens zum geflügelten Worte wurde. Während nun im Vorspiel die erste Gruppe charakteristisch vorgeführt wird: Korfiz in Holland als Gesandter Dänemarks durch seine Liebenswürdigkeit die Herzen der Niederländer im Sturm erobernd und seine selbstherrlichen Pläne vorbereitend, Leonore, die ängstlich zurückhaltende Warnerin,

Digitized by Google

und Wind, der selbstlose Förderer Uhlfeldts, fast blind gegen Falschheit und Argwohn, schließen zu Beginn des ersten Aktes die Gegenspieler ihr Komplott. Der schwache König, die herrische, neid- und haßerfüllte Königin, der ebenso niedrig gesinnte Sehstedt reichen sich die Hände zum Bund, der den übermächtigen Reichshofmeister stürzen und vernichten soll. Wir merken auch sofort den tiefen Kontrast zwischen diesen drei Paaren: Uhlfeldt und der König, Leonore und die Königin, Wind und Sehstedt. Ehe der Dichter das Spiel und Gegenspiel zusammenführt, läßt er noch als neue treibende Kraft der dramatischen Verwicklung den Grafen Schlippenbach, schwedischen Gesandten am dänischen Hofe, auftreten, der das erwachte Mißtrauen des Königs gegen Uhlfeldt zu schüren sucht, später wie ein böser Dämon den Helden hinterrücks beschleicht, um ihm am Ende den letzten Fallstrick zu legen. So stellt sich schon in diesem Charakter wieder eine Kontrastwirkung ein, indem Schlippenbach in entscheidender Weise den Knoten der Handlung nicht nur schürzen, sondern lösen hilft.

Gleich im ersten Akt prallen die Gegensätze aufeinander. In prächtigen Antithesen entwickelt sich der Dialog zwischen Leonore und der Königin, die mit ihrem Gemahl die aus Holland zurückkehrende Familie des Reichshofmeisters empfangen hat. Die Sprache der Königin klingt voll aufreizender Erregtheit, Leonore ist besonnen und stolz bescheiden. Uhlfeldt aber verliert für den Augenblick die Fassung, als er erfährt, daß Wind gefangen sei. Nur mit Mühe bezwingt er den vollen Ausbruch seines Unmuts. Den zweiten Akt eröffnet ein langer Monolog des Helden. Monologe sind bei Greif überhaupt sehr häufig. Er bevorzugt sie getreu der Ansicht Otto Ludwigs, daß sie das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische seien. „Nur freilich Monolog im rechten Sinn. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen oder psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei

Digitized by Google

Leſſing, deren Stücke eine Reihe von Monologen mit dazwiſchenliegenden Veranlaſſungen ſind.“ Und ſo iſt's auch bei Greif. Er benutzt den Monolog aber nicht nur aus dieſem Grunde, ſondern auch als retardierendes Moment, das um ſo häufiger angewendet werden mag, je leidenſchaftlicher ſich die Stimmung der Gegenſpieler entwickelt.

Uhlfeldt beſchließt, um den Konflikt zuzuſpitzen, für Winds Befreiung vorläufig nichts zu tun und Schweden durch ein liſtiges Wort an Schlippenbach über ſeine nächſten Pläne zu täuſchen. Leonore warnt ihn mit einem böſen Traum wie Calpurnia in Shakeſpeares „Julius Cäſar“ ihren Gatten. Indes bringt Sehſtedt die letzten noch mit Uhlfeldt verbündeten Reichsräte zum Abfall vom Reichshofmeiſter. In der ergreifenden Schlußſzene des zweiten Aktes erfahren wir den Tod des getreuen Holger Wind, der vergeblich auf Uhlfeldts Hilfe gerechnet hat. Wie Schiller die Maria Stuart und nach ihm Laube den Grafen Eſſex den angeblichen Hochverrat hinter der Bühne auf dem Schaffot büßen läßt, während dem, in deſſen Namen das Todesurteil gefällt wird, die Totenglocke vom vollzogenen Ereignis Kunde gibt, mit derſelben wortkargen Knappheit läßt Greif den König die volle Tragik dieſes Augenblicks auskoſten.

Im dritten Akt ſteht Uhlfeldt dem König vor dem verſammelten Reichsrat öffentlich Rede und Antwort. Wir ſind am Höhepunkt des Dramas angelangt. Immer erregter, immer gewaltiger ſteigert ſich die Verteidigung des Helden. Er beginnt als Anwalt des geſamten däniſchen Volkes, rührt dann durch die Erinnerung an König Chriſtian, ſeinen toten väterlichen Beſchützer, und wendet ſich mit heftigem Vorwurf wider den verſammelten Adel, um ſchließlich, von allen verlaſſen, ſeinen Abſchied zu nehmen:

„Hier Eure Kette, Dienſt und Amt zugleich . . .
Sucht Euch ſtatt meiner einen andern Kanzler!“

Damit hat Uhlfeldt ſein Schickſal beſiegelt. Die fallende Handlung ſetzt ein. Der Held wird zum Opfer. Noch einmal überdenkt er ſeine Lage:

Digitized by Google

„Ich war ein König, also träumte mir
Am Morgen noch, gewärtig der Erfüllung,
Und jetzt, am Abend, wer in Wahrheit bin ich?
Ein Schatten, der vorüberflog der Wand,
Ein Renner, mitten auf der Bahn gestürzt,
Ein Degen, dem das Glück den Rücken wandte,
Der, sonst ein Held, jetzt Abenteurer heißt,
Besprochen eine Weil' und dann vergessen.
Die Nacht bricht an, die Heerstraß' liegt verödet,
Fort ist der Schwarm, nicht einer ist geblieben . . . .
Der Feinde Spott bin ich, wend' ich's nicht noch
Mit einem Wurf, darauf ich alles setze,
Gleich Cäsar, der den einz'gen Rubikon
Durch rasche Wahl zum ew'gen Ruhm gebracht.
Drum will ich denn, wie ein geprüfter Feldherr,
Vom Feind durchschaut, Geschrei und Losung ändert,
Auf neuem Schauplatz neu das Spiel beginnen,
Vielmehr fortsetzen dort das Unternehmen,
Jedoch mit andrer Marke, Zahl und Einsatz.
Nur dieser Ausweg bleibt. Der schwed'sche Antrag
Mit Ernst erfaßt, der Gang ins schwed'sche Lager.
Ja, wie der Eichbaum dort, vom Sturm erfaßt,
(Ein Windstoß geht durch die Bäume von Uhlfeldts Park.)
Sich eben schwank in seiner Krone bog
Und jetzt den Wipfel wieder schnellt empor,
So sei's mit mir! Ich bleibe aufrecht stehn.
Weg Vorwurf! Weg Gewissensnot und Reue!
Nur ein Gedanke hält mich unteilbar
In allen meinen Fasern in Besitz:
Der Vorsatz, daß ich das Geschick noch zwinge. —
Da ist er!"

Schlippenbach, der Verführer, naht. Uhlfeldt ergibt sich ihm und schlägt Schweden einen Feldzug gegen den Dänenkönig vor. Noch einmal warnt Leonore, allein es ist zu spät.

Der vierte Akt beginnt mit einem Botenbericht. Ein Kundschafter meldet dem königlichen Hof in Kopenhagen das Herannahen der Schweden unter Uhlfeldts Führung. Durch meisterhafte Kürze des Ausdrucks weiß der Dichter die höchste Spannung zu erregen. Satz folgt auf Satz wie Schlag auf

Digitized by Google

Schlag des Feindes. Nur die Botenberichte in Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ und Schillers „Wallenstein“ weisen eine ähnliche dramatische Stärke auf. Vollends als die Kunde kommt:

„Die Reichsfahne auf der Zinne weht nicht mehr,
Die Stadt ist übergeben, alles aus.
Das Tor ist schon besetzt, ein schwed'scher Hauptmann
Ist auf dem Schloß“

erreicht die fallende Handlung ihren Gipfel. Noch wagen wir für den Helden zu hoffen. Die Verwandlung führt uns ins schwedische Lager. Uhlfeldt weist die Schweden zurecht, die wie Mordbrenner unter den dänischen Bauern hausen. Das erregt Erbitterung. Es nahen Uhlfeldts Lieblingssohn Leo und Admiral Juel, einer der edelsten dänischen Standesherren, der typische Vertreter der vollkommensten Treue, den man sterbend vor den ehemaligen Reichshofmeister bringt, und flehen um Erbarmen wie Virginia und Kolumnia den siegreichen Coriolanus bei Shakespeare. Und auch hier stürzt des Helden erweichtes Herz diesen nur noch tiefer ins Verderben. Schon unterhandeln Sehstedt und Schlippenbach. Der schwedische Versucher rät den Verbündeten, Uhlfeldt muß fallen. Immer sparsamer gestaltet der Dichter Rede und Gegenrede. Die Lage ist zu ernst, um ein überflüssiges Wort zu verlieren. Der Reichshofmeister wird als Reichsverräter vor das oberste Gericht geladen. An seiner Stelle erscheint Leonore, den heißgeliebten Gatten zu vertreten. Scheinbar kalt und unbarmherzig führt der Dramatiker die Fäden der Handlung zusammen, objektiv wie Shakespeare kennt er keinen theatralischen Aufputz, und was Schiller zu zwei Akten ausgesponnen hätte, sentenzenreich und voll pathetischen Schwunges, führt Greif in einem einzigen Auftritt durch. Leonore, die Königstochter, wird gefangen in den Turm gesetzt, Uhlfeldt geächtet, sein Haus in Kopenhagen dem Erdboden gleichgemacht. Die Schlußszene: der heimatlose, von allen verlassene Held in finsterer Nacht am öden Strand des Meeres ist nur das Bild des Augenblicks. Uhlfeldt gibt sich selbst den Tod, da er die Häscher an seinen Fersen spürt.

Digitized by Google

Während Gustav Freytag das Schwergewicht des dramatischen Aufbaus in die Handlung verlegt, verlangt Otto Ludwig vom Charakter des Helden alles. Schiller sieht in der äußeren Handlung die Hauptsache, Shakespeare in der inneren Entwicklung. Greif schließt sich dem englischen Vorbild an. Schon im „Korfiz Uhlfeldt" sucht er nicht durch Geschicklichkeit im Kombinieren zu glänzen, ein andres Ziel erscheint ihm viel wichtiger. Er will unsre Teilnahme für die Personen und die Bedeutung des Ganzen, also für den geistigen Gehalt des Stückes gewinnen. Die liebevolle Charakteristik, die er selbst Nebenfiguren, wie dem treuen Diener Kjeld, in fast überreichem Maß zuteil werden läßt, zeigt, was er eigentlich will. „Das ist der große Kunstverstand, der sich versteckt, nicht der sich vordrängt," sagt Otto Ludwig. Die Charaktere gestalten die Handlung, nicht umgekehrt, und auch Greif hat keinen absichtlichen Teil an ihr.

Noch ein Wort über die Sprache im „Korfiz Uhlfeldt". Sie erscheint blühend, beinahe zu lyrisch gefärbt. Das eingestreute Matrosenlied im Vorspiel geht aus der Situation hervor und gehört unbedingt hinein, aber im übrigen Dialog wäre der Reichtum an kunstvollen Bildern, Vergleichen und Wortspielen besser einzuschränken gewesen. Ein Mann wie der Kundschafter hätte volkstümlicher sprechen müssen. Greif kann sich aber in diesem Stück dem Einfluß Schillers nicht ganz entringen, er steht darin noch nicht völlig auf ureigenem Boden. Sonst hat die Sprache ihre besondere Färbung, wie es denn Greif auch sonst versteht, jedem seiner Stückeauch sprachlich eine individuelle Note zu geben. Auf die charakteristischen Fremdwörter „Präsenter", „auskoramieren", „Spionierer", und das an Goethes „Götz" gemahnende „was Aparts" hat schon S. Prem in seiner umfassenden Materialsammlung, der ersten Monographie über Greif, sinnvoll hingewiesen.

Wohltuend fällt die freie Verwendung des jambischen Versmaßes auf, dem Greif in allen seinen Stücken treu geblieben ist. An bedeutsamen Stellen beginnt der Dichter mit einem Trochäus (wenn Juel sich an Uhlfeldt wendet: „Ihr habt allein das Recht wie auch die Macht", oder Uhlfeldt von

Digitized by Google

der Mitternacht sagt: „Die Stunde war stets dem Geheimnis günstig"). Bemerkenswert ist auch der vereinzelte kurze Vers in Uhlfeldts Schlußmonolog: „Das Boot entflieht —". Das Entschwinden des letzten Mittels, dessen er sich auf der Flucht bedienen kann, der Verlust des letzten Rettungsankers beendet bereits ideell das Stück, und der abgebrochene jambische Zweifüßler soll dies formell zum Ausdruck bringen. Greifs feines musikalisches Gehör, das seiner Lyrik ihr eigenes metrisches und rhythmisches Gepräge gab, offenbart sich auch in seinen Dramen.

Als „Korfiz Uhlfeldt" in der Handschrift abgeschlossen war, erhielt ihn Heinrich Laube zur Durchsicht. Diese fiel für den Dichter so günstig aus, daß er dessen Aufführung auf dem Wiener Stadttheater beschloß. Und bereits am 9. Oktober 1875 schrieb er an Greif die aufmunterungsvollen Worte: „Gestern, lieber Freund, hat die Leseprobe ihres ‚Uhlfeldt' stattgefunden. Die Stühle reichten nicht zu, und Reichsräte mußten stehen, sowie das Personal des Theaters für dieselben nicht zugereicht hatte, weil ich an die dafür unzulässigen Komiker kam. In einer dunklen Nacht habe ich deshalb einen töten müssen. Er heißt Steedtz; Lindenau und Lang haben seine Worte erhalten. Friedmann hat gut gelesen (er gab die Titelrolle), und ich habe mehrere Rollen gelesen, um bei der großen Menge Stille und Aufmerksamkeit zu erregen. Es gelang auch, und der Eindruck ist ein günstiger gewesen." Am 27. Oktober fand die Erstaufführung statt. Ein volles Haus lohnte dem Dichter mit reichem Beifall. Das Stück wurde dann noch zwölfmal in der gleichen Saison gegeben. Hugo Wittmann, Ludwig Hevesi und Josef Bayer feierten in der großen Wiener Presse den neuen Dramatiker, und Heinrich Laube, der erste Bühnenpraktiker, der Greifs dramatische Begabung erkannt hatte, schlug ihn für den Schillerpreis vor. Diesen freilich sollte Greif weder jetzt noch später erringen. Aber aus Laubes Anerkennung schöpfte sein Mut die Kraft zu neuen Flügen, und seinem Beschützer blieb er zeitlebens ein dankbarer Verehrer. Zum 18. September 1906, an dem der 100. Geburtstag Laubes gefeiert wurde, sandte Greif der

Digitized by Google

„Neuen Freien Presse“ für ihre Festnummer folgende Verse in Erinnerung an den unvergeßlichen Meister:

„Nicht den Kranz durft ich erringen,
Den er einst mir zugedacht: —
Rührung, in mir neu erwacht,
Schwer wird mir's, sie zu bezwingen.

Doch es kann der Tag noch kommen,
Da die Wage nicht mehr schwankt
Und man für die Tat ihm dankt,
Daß er mich in Schutz genommen.“

Am 11. Dezember 1876 kam ein neues Stück Martin Greifs, sein „Nero“, auf die Bühne des Wiener Stadttheaters. 1877 erschien bei Wallishauser in Wien die Buchausgabe „Heinrich Laube in Verehrung gewidmet“.

Greif hatte in Sueton, Tacitus und Dio Cassius die Geschichte Neros studiert und auf seiner italienischen Reise auch den Schauplatz seiner Handlung kennen gelernt, bevor er an die Ausführung seines Planes ging. Der Dichter hielt sich hier wie auch in seinen übrigen Dramen wesentlich an die Geschichte und vernachlässigte mit Absicht die Kenntnis andrer poetischer Bearbeitungen desselben Stoffes, um in der Entfaltung seiner Eigenart nicht behindert zu werden.

Wie kann ein pathologischer Charakter, ein Muttermörder, der im Wahnsinn endet, einen tragischen Helden abgeben? Dieses Problem legte Greif seinem „Nero“ zugrunde. Nicht den bloßen Lüstling, den Tyrannen und Weltimperator soll das tiefangelegte Drama uns vor Augen führen, sondern den ganzen Menschen. Lange bevor Ibsens Problemdramen in Deutschland populär wurden, schuf Greif seinem Volke ein solches. Der Charakter der Hauptperson steht hier einzig und allein im Vordergrund. Die Handlung aber tritt als nebensächlich noch mehr als sonst zurück. Grillparzer plante einen „Nero“, dessen größte Greuel er aus einer bona fide handelnden Gesinnung erklären wollte. Greif machte sich diese Ansicht vielleicht unbewußt zunutze. Vor allem folgt er Grillparzers Weisung: „Das Wesen des Dramas ist strenge Kausalität.

Digitized by Google

Im Lauf der wirklichen Welt bescheiden wir uns gern, daß manches vorkommen könne, was sich für uns in die stetige Kette von Ursache und Wirkung nicht fügt, weil wir einen unfaßlichen Urheber des Ganzen anzunehmen genötigt sind und immer hoffen können, daß das, was für unsre Beschränktheit unzusammenhängend ist, in ihm einen uns unbegreiflichen Zusammenhang habe; im Gedicht aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung und wissen in ihm einen den unsern ähnlichen Verstand, daher sind wir auch wohl berechtigt, anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsre und überhaupt für die menschliche endliche Denkkraft nicht zusammenhänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre daher in die Klasse leerer Erdichtungen, die der Verstand, von dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie, wie jedes innere Vermögen, nicht losmachen kann, unbedingt verwirft oder die wenigstens die beim Drama beabsichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausschließt." Grillparzer unterscheidet ein doppeltes Kausalitätsband. Einerseits wird der Mensch unabhängig von den eigenen Willensbeschlüssen, von seinen Verhältnissen, aus denen er hervorgegangen ist und in denen er lebt, bestimmt. Das ist sein Schicksal. Andrerseits herrscht innerhalb der durch die Verhältnisse gezogenen Grenzen Wahlfreiheit. In der Tragödie siegt nun entweder die innere Freiheit über die äußere Notwendigkeit oder umgekehrt. Grillparzer ist im Gegensatz zu vielen Neuerern der Ansicht, daß der zweite Fall mindestens ebenso tragisch sei wie der erste. Diese Ansicht vertritt auch Greif in seinem „Nero".

Der Held ist ein Stück von König Richard III. und König Lear zugleich. Er ist objektiv eine Ausgeburt der Hölle, subjektiv aber ein Mensch wie die andern. Wir müssen uns zunächst die Grundlage seines Charakters und seiner Verhältnisse klar zu machen suchen. Als Sohn einer verkommenen Mutter (Agrippina), der Geliebte eines ehrsüchtigen, listigen Weibes (Poppäa), das ihn mit Hilfe eines teuflischen Genossen (Tigellin) in seine Netze lockt, gebietet Nero absolut allmächtig über ein unermeßliches Weltreich. Alles liegt ihm zu Füßen,

Digitized by Google

alles schmeichelt ihm. Das Zeitalter selbst hat den Gipfelpunkt seelischer Barbarei erreicht. Indem nun der Dichter nach dieser Seite das Kausalitätsband in lückenloser Folge vor unsern Augen entrollt, dem Gesetz der Notwendigkeit, der Natur vollkommen Rechnung trägt, läßt er Nero nach der andern Seite genügend Freiheit, uns menschlich nahezukommen. Die ärgsten Verbrechen, die er begeht, lasten ja eigentlich auf seinen Vorfahren, seiner Umgebung, seiner Zeit. So wird ihm vieles abgenommen, was an sich unbegreiflich und unverzeihlich wäre. Unser Mitleid wächst, je mehr wir ihn als Produkt seiner Verhältnisse betrachten. Freilich darf er dies nicht ganz sein. Darum bewahrt ihm der Dichter die Freiheit, beim Erwachen aus dem Taumel seiner Seele sich zu erheben und innerlich zu reinigen. Darum bleibt ihm auch nach dem tiefsten Fall die Menschenwürde, die uns immer wieder an ihn fesselt und unser Interesse für sein Schicksal wacherhält. Dann aber erregt er auch die größte Furcht. Wir sehen den durch Reue Geläuterten von neuem zurücksinken in die alte Verderbnis und fürchten dasselbe für jeden von uns, der in ähnliche Verhältnisse geriete, wie sie das neronische Zeitalter dem Weltimperator darbot. Neros Verbrechen sind potenzierte Sünden, die damals der Alltag mit sich brachte, undramatisch nur für denjenigen, der die Geschichte nicht kennt.

Die Extreme, die Greif in diesem Stück berührt, ergeben Kontrastwirkungen von der gewaltigsten, erschütterndsten Art. Er deckt sie auf, schonungslos und kalt, wie der naive Shakespeare, allein er weiß auch zu erklären, warum Nero so und nicht anders ist. Wenn wir die Sünden seines Milieus in Abrechnung bringen, verstehen wir ihn immer besser, erscheint er uns schließlich als echter tragischer Held. Ihn aber trotz seiner scheinbaren Abnormität soweit zu entlasten, daß er als ein solcher Held, als Mensch vor uns tritt, ohne den Kausalnexus des Ganzen zu stören, ferner aus der Mannigfaltigkeit der entgegengesetzten Gesinnungen einen einheitlichen Charakter herauszubilden, in dem Individuellen das Typische zu finden, leistet einzig ein Kunstwerk, das nur einem wahrhaft ursprünglichen Dramatiker gelingen kann. Denn Greifs Nero bleibt ein Held, auch wenn er nicht Nero

Digitized by Google

hieße. So stark bricht das allgemein Menschliche aus seinem innersten Wesen hervor, daß uns klar wird, nichts an ihm ist von einer Art, die sich gegebenenfalls nicht wiederholen könnte. Nero ist Mensch, freilich ein Ausnahme-Mensch wie Faust, und hat dieser seinen Mephisto zur Seite, so sind Tigellin und Poppäa Neros böse Dämonen. Beide treibt maßlose Selbstsucht, und während Nero von Poppäa beständig gereizt wird, erscheint diese wieder unter dem Einfluß ihres Günstlings Tigellin. Tigellin also ist der eigentliche Verbrecher, der sowohl Nero als auch Poppäa innerlich entlastet. Aber Nero ist noch etwas ganz andres als Übermensch, er ist der typische Vertreter seines Zeitalters, dem der römische Cäsarenwahnsinn die charakteristische Note aufgeprägt hat. Mehr noch als an seiner Individualität geht er an der kommenden neuen christlichen Zeit zugrunde. Mit ihm fällt eigentlich schon das heidnische Altertum, lange bevor noch die Völkerwanderung über Europa hereinbricht. So stellt sich uns Nero als das besondere Produkt einer weltgeschichtlichen Periode dar, ähnlich wie bei Grillparzer der Böhmenkönig in „König Ottokars Glück und Ende". Und wenn man aus diesem im Sinne Hegels das kollektivistische Ideendrama der Zukunft gegenüber dem psychologischen Charakterdrama Shakespeares abgeleitet hat, so erscheint mir Greifs „Nero" als eine solche kollektivistische Dichtung. Nur einmal noch steht bei ihm der Hauptheld im Dienste einer kulturellen Idee der Gesamtentwicklung, in „Heinrich dem Löwen", abermals als typischer Vertreter einer absterbenden Zeit, der, aus ihr geboren, mit ihr untergeht, indem er dem Ansturm der neuen weicht. Diese Auffassung des Dichters weist uns auf Grundzüge in Lamprechts epochemachender Geschichtsphilosophie hin.

Neros verstoßene Geliebte Akte, eine Gretchenfigur voll rührender Unschuld, leitet das natürliche Gegenspiel ein, das schließlich sowohl über Tigellin als auch über Poppäa triumphiert. Ihr hat der Dichter die Schlußworte in der Tragödie vorbehalten. Mildtätige Christenfrauen breiten das Grabtuch aus, um die Leiche des Cäsars zu betten. Da beugt sich Akte über ihn und stützt sein Haupt: „O Nero! Erbarme Gott sich

Digitized by Google

dein! Die Liebe herrscht!" So wirft eine neue Zeit im Zeichen des Kreuzes seine leuchtenden Strahlen auf die brechenden Augen des letzten Repräsentanten antiker Vergangenheit. Ein weltgeschichtlicher Hintergrund tut sich auf, und wir ahnen die Größe des Augenblicks.

Otto Ludwig sagt: „Der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter. Wir sehen erst das Stück Holz als ein zur Feuernahrung wie ausdrücklich und vor allen andern dazu gemachtes. Dann sehen wir's ergriffen und zuletzt mehr, was das Feuer überhaupt mit dem Holze anfängt als das Holz selber, mehr die Natur der Leidenschaft als die des Charakters an sich." Wie Shakespeare sucht auch Greif im „Nero" die Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigernd vom leisen Anbeginn bis zum Höhepunkt, da sie den Helden ins Verderben stürzt, darzustellen. Auch ihm ist der Charakter nur ein Faden, an dem die Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf nehmen kann. Auch er zerreißt mitunter die Handlung scheinbar, um die Charakterentwicklung in ihrer Steigerung um so stetiger zu behandeln. Auch er gibt außer dem Helden noch einer zweiten Person (Poppäa) eine ähnliche Situation, wodurch er zwei nebeneinander laufende Handlungen erzeugt, die aber organisch verbunden sind. Die Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, erhöht unser Interesse für das Ganze, und moralisch dient zuletzt, wie Otto Ludwig Shakespeare nachrühmt, der eine dem andern zum Gericht und zur Folie. Greifs Nero ist nicht gleich dem, den Schiller für seine „Agrippina" plante, von Haus aus habsüchtig, wollüstig, liederlich, keiner edlen Regung fähig, sondern nur ein verwöhnter Götterliebling, dessen Laune alles erreicht. Zu seiner schändlichen Mutter hat er kein Herzensverhältnis. Sie hat ihm durch Ermordung ihres Gemahls Claudius den Weg zum Throne geebnet, um selbst nach Willkür herrschen zu können, sie hat ihn an ein ungeliebtes Weib gekettet, an Oktavia, des rechtmäßigen Erben Britannicus Schwester, um ihm diese Herrschaft dauernd zu sichern. Nero findet so im eigenen Heim kein Glück und keine Freude. Als er das erste Mal uns entgegentritt, fesselt ihn

Digitized by Google

eine innige Liebe zu Akte, einem Mädchen aus dem Volke. Ein verführerisches Weib, Poppäa, sucht ihn zu besitzen. Er aber sehnt sich immer wieder nach Akte, um den bösen Dämon zu bannen. In einem herzlichen Liebesidyll jubelt er bei ihrem Anblick:

„Es überströmt mich Ruhe; kein Gedanke
Bedrängt den Sinn, gleichwie im Meer die Perle
Vor Stürmen sicher schläft, so schweigt mir alles."

Akte schlummert ein, und Nero lispelt:

„Schon fühl' ich mich entladen in der Brust,
Und willig zieht die Freude in mir ein —
Da schläft sie, auf der Stirn den kleinen Mond,
Wie Luna blaß mit schwärmerischen Zügen."

Allein Poppäa weiß ihn doch zu gewinnen. Sie überzeugt ihn von der angeblichen Untreue der Geliebten, und Akte wird von Nero verstoßen. Das ist sein erster schwerer Fehltritt. Den tollen Jüngling, der zur Laute Liebeslieder sang, zieht nun das entartete Weib immer tiefer ins Verderben. Die Rabenmutter Agrippina droht ihm mit Britannicus, er beginnt um das eigene Ich zu zittern und folgt dem bösen Rat der Poppäa: Britannicus wird aus dem Wege geräumt. Noch einmal versöhnt sich Nero mit seiner Mutter. Poppäa fürchtet ihn zu verlieren und wagt nun das Äußerste. Sie redet ihm ein, Agrippina wünsche seinen Tod. Hatte Nero früher um seinen Thron gebangt, so bebt er jetzt um sein Leben. Aus Notwehr gleichsam beschließt der in Poppäa rasend Verliebte die gräßlichste Tat, den Muttermord. Wir sehen ihn von Stufe zu Stufe sinken, aber wir begreifen und bemitleiden ihn. Kein Schritt, den er tut, ist unmotiviert, keine Äußerung seines Charakters erscheint uns unvermittelt. Jetzt aber bricht er geistig und körperlich zusammen. In dem Ruhegemach der toten Mutter wird er sich seines ganzen Elends voll bewußt:

„Die Ihr die Erde wach umschwebt, Erinnyen,
Ihr wißt, ich ward zu dieser Tat gedrängt.
(Nero erblickt den Leichnam)
Da liegt sie, ach, durchbohrt den Mutterschoß!

Digitized by Google

Den Mutterschoß durchbohrt vom Eisenschößling!
O welch ein Anblick nie geschauter Härte,
Erweichend mir das ungezähmte Herz.
Was sie auch tat, dies spottet jeder Rache!
Ach, ach, im Strom des warmen Blutes liegt,
Die meines Lebens Quell, mein Blut, die Mutter;
Weh mir, ich hab' es selbst getan, ihr Sohn!
(Er bricht in die Kniee.)
Die Wunde an so heil'ger Stelle ruft
Hervor die Richter aus der Unterwelt,
Die sonst geduldig auf den Frevler warten.
Horch, schon, sie kommen, ihre Tuba frägt,
Und alle Menschen rufen: „„Der ist's hier!““
Weh mir, ich widersetzte mich dem Trieb,
Der eingepflanzt, so wie der Atem selbst,
In jeder Kreatur als Regung wohnt.
Die Fische in der Flut, der Erde Würmer,
Des Himmels Vögel und jed' Erdentier,
Sie halten sich zu ihres Lebens Bringern
Und kennen sie — ich kannte sie nicht mehr!
Weh mir, ich brach, was unerschüttert galt,
Die Ordnung der Natur, des Kindes Liebe,
Und alles, alles so zerstört ich' mit!
Stürz' ein mit deinen Säulen, Firmament,
Geschied'ne Vesten, wankt und, Sonne, geh'
Aus deiner Bahn, gescharte Sterne flieht,
Und ew'ge Nacht bedecke rings die Welt!
Ich hab' verübt, was noch kein Herz beging —
Vergebung gibt es nicht für solche Tat."

Dann aber ergreift Nero der Verfolgungswahn. Überall sieht er sein Leben bedroht. Nur dadurch glaubt er sich retten zu können, daß er alle Verdächtigen ermorden läßt. Der verzweifelte Renner stürzt auf seiner Bahn dahin und findet kein Ende. Hell bricht der Wahnsinn aus. Seine Sinne sind umnachtet, als er Poppäa, in der er den Geist seiner auf ihr Anstiften ermordeten Mutter zu erblicken wähnt, das Schwert in die Brust stößt, die Christenverfolgung in Szene setzt und schließlich Rom, das gewaltige goldene Rom, den Sitz seiner Herrschaft, den Flammen überliefert. Das Volk empört sich.

Digitized by Google

Die Getreueſten der Getreuen verlaſſen Dio Cäſar. Da kommt er noch einmal zu ſich. Erſchütternd iſt die Zwieſprach mit ſich ſelbſt:

„Nun wird mirs klar, der Sterne Gunſt iſt Flimmer,
Doch mein Orakel hat noch nie getrügt.
„„Vom Sonnenaufgang,““ ſprach's, „„wird Nero kommen
Als König ſtrahlend aus des Indus Grenzen
In Dionyſus neugeborner Kraft.““
Auf, Tigellin, zu Pferd nach Oſtia!
Auf zu der Flotte! (er will ſich erheben) Hilf doch Tigellin!
Wo ſteckſt du Schuft? Verkrochen hat er ſich.
Herab den Kopf dem falſchen Erzverräter!
Noch bin ich Cäſar. Ho, Senecio.
Ho, Sporus, Paris, Phaon! Laßt ihn warten?
Wie, alle ſind entwichen, alle fort?
Beſorgt um ſich, ſo liebten ſie den Cäſar!
Es waren Schlemmer an des Gaſtmahls Tiſch,
Die nach der letzten Schüſſel ſich verloren.
So wend' ich an die Prätorianer mich
Anrufend ſie bei ihrem Eidgelöbnis
(er tritt in die Halle).
Holla, Centurio, wer hat die Wache?
(er dringt gegen den Ausgang vor).
Wo ſind die Poſten? O, es iſt nicht möglich!
All' ſind ſie abgezogen, alle, alle!
(er kehrt zurück und ſetzt ſich auf die Thronſtufen).
Ich habe keinen Freund und hatt' ſo viele —
Wohlan ſchnelltötend Gift, erprob' dich nun!
(indem er das Gift ſucht).
Auch Götter können ſterben, wie ſich zeigt.
Ha! fort? Sogar der Tod läßt mich im Stich.
O wehe, dreimal wehe über mich!
(er ſchlägt auf das Haupt, ſein Kranz zerſtäubt).
Kein Fürſt hat noch erfahren, was mich traf.
(Er zerreißt das Kleid).“

Schon zieht das Triumvirat mit den ſiegreichen Legionen Rom entgegen. Auf Neros Kopf iſt ein Preis geſetzt. Mit doppelt heißer Sehnſucht ſucht er den Tod. Nirgends kann er ihn finden. Ein einziger Freund, der letzte, der ihm blieb, erbarmt

Digitized by Google

sich endlich seiner und tötet ihn. Menschlich war sein Beginn, menschlich sein Lieben und Hassen und Irren, sühnend ist seine Reue, sühnend sein Tod. Und so nehmen wir von dem Drama einen innerlich vollkommen befriedigten Abschied. Selbst das Gräßlichste, selbst den kompliziertesten Charakter weiß uns der Dichter aus einfachen Motiven zu erläutern. Neben dem zwitterhaften Schwächling Gutzkows, der über ein jungdeutsch politisierendes Rom herrscht, neben dem philosophierenden Übermenschen Hamerlings, dem „schlechten Cäsar und guten Menschen" Wilbrandts rückt uns Greifs Nero am ehesten menschlich nahe. Unter den Versuchen, das Neroproblem zu lösen, ist sein Werk allen andern überlegen. Max Koch meinte bald nach Erscheinen des Stückes, es dürfe den besten Dramen, welche die letzten zwanzig Jahre hervorgebracht hätten, zugezählt werden. „Im ‚Nero' sehen wir den Dichter auf dem Gipfel seiner Kunst."

Die Sprache, an der Greif bis zur letzten Fassung gefeilt hat, ist, wie die des „Korfiz Uhlfeldt", überaus reich an Bildern, aber diesmal entsprechen sie dem üppigen Milieu des Stückes. Stabreime (wie „Lug und List", „Wind und Wellen") verstärken den Eindruck des schmelzenden Wohllauts, und die lyrischen Stellen dämpfen vorteilhaft die grellen Situationen andrer Szenen. Der einzige, sechsfüßige Jambus, der in dem Stücke vorkommt, ist wohl beabsichtigt und innerlich fein motiviert.

Nach diesen zwei erfolgreichen Werken mußte Greif sein Beruf als Dramatiker zweifellos sein. Und so trat er denn gleich mit einem großen Dichter der Weltliteratur in die Schranken, indem er, wie Byron, 1878 einen „Marino Falieri" schrieb. Im Gegensatz zu Byron hatte schon 1821 Grillparzer denselben Stoff bearbeiten wollen, der auch E. T. A. Hoffmanns Novelle „Doge und Dogaressa" zugrunde liegt. „Byrons Falieri," sagt Grillparzer, „ist zu schwankend, zu wenig fest. Solche Charaktere sind keineswegs für die Tragödie unverwendbar, im Gegenteil, von der höchsten Wirkung, aber dann muß außer ihnen in der Tragödie etwas Feststehendes sein, was den Kern des Ganzen ausmacht und ihm Haltung gibt.

Digitized by Google

In Byrons Trauerspiele ist nicht dergleichen." Dagegen stellt Greifs Falieri einen geschlossenen Helden dar, den wahren Edelmann, Soldaten, Feldherrn, Eroberer Venedigs in einer Person, nicht auch gleichzeitig den alten Jüngling, der sich in eine schöne, junge Frau vergafft und diese heiratet, wie sich ihn etwa Otto Ludwig in seinem Entwurfe vorstellt. Jede kleinliche Eifersucht, die bei dem mannhaften, würdigen Greis nur den Eindruck der Lächerlichkeit machen könnte, ist ihm fremd. Getreu der ursprünglichen geschichtlichen Überlieferung tritt er zunächst als Rächer seiner gekränkten Familienehre auf. Steno, der vergebliche Verehrer der Dogaressa, ironisiert ihren Ruf und greift so in das Allerheiligste Falieris ein. Der Adel verschafft dem Gekränkten keine ausreichende Genugtuung, er sucht sie deshalb beim Volk, dem geknechteten, innerlich aber um so mehr freiheitsliebenden Bürgerstand Venedigs. So wird schließlich aus dem Rächer seiner Ehre der Führer seines unterdrückten Volkes, der soziale Apostel, der Kämpfer um eine Idee, gewaltiger noch als Korfiz Uhlfeldt. Das persönliche Moment tritt am Ende immer mehr zurück. „Freiheit!" stürmt als die große Losung durch die letzten Szenen, „St. Markus und die Freiheit!" Das Volk nimmt aktiv an der Handlung teil, und Falieri fällt zum Schlusse im Dienste desselben.

Greifs Drama setzt mit einem langen Expositionsmonolog nach Art des Goetheschen „Faust" ein. Sogleich entwickeln sich zwei Handlungsstämme, das Spiel und sein Gegenspiel. Das eine leitet Falieri, das andre Steno. Später teilen sich die beiden Stämme. Die Familienaffäre wird zur Haupt- und Staatsaktion. Um Steno gruppieren sich die Inquisitoren, der herrschsüchtige Adel der Republik; an Falieris Seite tritt das Volk. Dabei bleibt die Familie des Dogen im Vordergrund, denn indem der Dichter das Liebesverhältnis zwischen Giovanni, dem Sohn eines Großinquisitors, und Luigia, Falieris Tochter aus erster Ehe, in das Stück einfügt, erreicht er ein Doppeltes, eine Verwicklung, und zwar eine Verwicklung, die einerseits aus privaten Beziehungen hervorgeht, andrerseits eine indirekte Verbindung von Spiel und Gegenspiel. An dem

Digitized by Google

Liebespaar haben beide Parteien inneren Anteil. Durch das Überspringen der Handlung von einem Stamm zum andern wird, wie dies schon Otto Ludwig gezeigt hat, das der Poesie gefährliche Zustarkwerden der Neugier gezügelt und stets soviel Ruhe im Zuschauer reserviert, als zum Genusse der Poesie notwendig ist. Bei „Marino Falieri", einem ausgesprochenen Intrigenstück, scheint mir dies nur noch von erhöhter Bedeutung zu sein. Ferner bezeichnet es Otto Ludwig als eine Hauptsache des Dramas, daß man die Charaktere nicht immer im Wappenrocke des Affekts sehe, wie sie ihrer Intention nachjagen. Man muß sie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens sehen. Es kann einer die heftigste Leidenschaft in der Brust tragen, den raffiniertesten Plan im Kopf, er kann eine ungeheure Tat vorhaben, und doch ist er imstande, im gegebenen Zeitpunkt den gewöhnlichen Ton des alltäglichen Verkehrs anzuschlagen. Er ist eben auch ein Mensch wie die andern Menschen sind. Und nur, wenn man beide Seiten an den Personen sieht, kann man an sie als Charaktere glauben. So lernen wir auch Greifs Falieri nicht nur als Staatsmann, als Helden kennen, dem Ehre und Freiheit das Höchste sind, sondern auch als herzlichen Freund, liebevollen Vater und teilnehmenden Gatten, nicht nur im öffentlichen Leben, sondern auch in der Häuslichkeit. Die persönliche Treue bis in den Tod, eine für Greif typische Tugend, heißt hier Badoer. Er ist der gute Genius im Stücke und in dieser Hinsicht der geeignetste Gegensatz zu Steno.

Über dem kunstvollen Gesamtaufbau und dem Reichtum an Charakteren dürfen wir die dramatischen Einzelwirkungen nicht übersehen. Vor allem die Wiederholung des Motivs: die gekränkte Familienehre. Ein Mann aus dem Volke, der Arsenalmeister Israel, beklagt sich gegen einen Nobili, der sein Weib begehrt und nach erfolglosen Bemühungen ihm ein Schmähbild an die Haustür heftet. Es ist fast derselbe Vorgang, den wir bereits aus dem Leben Falieris kennen und der am Ausgang der Handlung noch ein drittes Mal auftaucht! Die Tochter des Bildhauers Calendaro wird von einem Wüstling entehrt und ins Meer getrieben. Israel und der Doge sind

Digitized by Google

natürliche Bundesgenossen. Fürst und Volk vereinigen sich, um den übermütigen Adel zu brechen. Ebenso bedeutsam wirkt der von manchen Kritikern mit Unrecht getadelte Brief der Dogaressa. Diese, eine reine, schuldlose, zum schwersten Opfer bereite Frau wie Leonore im „Korfiz Uhlfeldt", lädt durch ein Billet Giovanni, den Geliebten ihrer Stieftochter Luigia, zu einem wichtigen Stelldichein. Dies tut sie aber nur für Luigia und im Drang des Augenblicks, den die Lage der Dinge gebietet. Falieri findet den Brief der Dogaressa, wird betroffen, da er die Züge seiner Gattin sieht und schöpft für eine Sekunde leisen Verdacht ob ihrer Treue. Dieser Zug ist ungemein fein und entspricht ganz der Auffassung Grillparzers, der in seinem Entwurf sagt: „Wenn ich je den Marino Falieri bearbeiten wollte, so wollte ich ihn zwar ohne eigentliche Eifersucht und voll Vertrauens in die Tugend seiner Frau halten, aber doch, indem er für die Ehre seiner Frau zu eifern glaubt, unbewußt seine eigene rächend darstellen . . . ., die Furcht, wenn auch nur in der Meinung, als der betrogene Alte, der hintergangene Gatte einer weit jüngeren dastehen zu müssen, setzt ihn außer sich. Zuletzt wird auch sein Haß gegen Steno noch dadurch aufs äußerste getrieben, daß er, obschon des Herzens seiner Gattin sicher, doch mit geheim nagender Eifersucht besorgt, daß wenigstens ihre Augen den Vorzug des Jüngern vor dem Ältern bemerken könnten. Doch das alles muß ihm selbst gar nicht bewußt werden und selbst der Zuseher nur ahnen." Die heimliche Sorge infolge des Mißverhältnisses im Alter des Dogen und der Dogaressa scheint in jenem Argwohn, der freilich bald beseitigt wird, leicht durch, und schon insofern ist der Brief, der diese Empfindung unversehens auslöst, dramatisch vollkommen berechtigt. Wer das Stück im ganzen aufnimmt, wird darüber noch klarer sein. Im Augenblicke, wo Falieri seine Gemahlin rächen will, ist diese furchtbare Kümmernis als Zeichen seiner starken Liebe, und diese Erlösung, die das unendliche Glück seiner Gattenliebe zum Vorschein bringt, der seelische Angelpunkt für den Eindruck der gesamten Handlung, die am Schlusse durch die hohe, unvertilgbare Liebe Annunciatas die erhebendste Versöhnung bietet.

Digitized by Google

Übrigens hat der Brief noch eine andre Bedeutung. Da der Doge ihn nicht beseitigt, wird er sein Verhängnis. Dies hat schon S. Prem hervorgehoben, und ich möchte nur auf den weniger wichtigen, aber desto unvermittelteren Brief in „Kabale und Liebe" verweisen. Auch fügt er sich als retardierendes Moment passend in die sonst allzu bewegte Handlung ein. Mit Schiller hat Greif in diesem Stück überhaupt manches gemein. Die Astrologie spielt ihre Rolle ebenso wie im „Wallenstein". Die bedeutsame Unterredung zwischen Falieri und Giovanni im dritten Aufzug erinnert lebhaft an die Szene, wo Wallenstein den Max Piccolomini gewinnen will. Und wie der böhmische Feldherr bereitet ja auch Falieri einen staatlichen Umsturz vor, an dem er zugrunde geht. Dagegen hat Greifs Stück zu „Fiesko" kein näheres Verhältnis, als daß es ihm den Untertitel nachbildet: „Die Verschwörung des Dogen von Venedig."

In „Marino Falieri" hat Greif den Boden der romanischen Romantik betreten. Dem paßt sich seine Sprache besonders an. Vor allem die rührend innige Liebeszwiesprach Luigias mit Giovanni, ihr glühendes Gondellied, in venezianische Farben getaucht. Den Blankvers behandelt der Dichter manchmal ohne große Rücksicht auf metrische Gesetze. Verse wie „Kein Venezianer spricht von andrem mehr" oder „Heut wein' ich wieder" sind Beispiele dafür. Den tiefen Zauber der ganzen Dichtung vermögen sie nicht zu stören. Denn in ihr gelang Greif, was Otto Ludwig wollte, das Kolorit Venedigs bis auf das Südlich-Weiche des Dialekts nachzuahmen.

Italien hat Greifs Schaffen mächtig befruchtet. Wie seine Lyrik unter dem heißeren Himmel tropenfeurig zu blühen begann, so bekam er dort auch für seine Bühnenwerke den lebendigsten Antrieb. Wohl schrieb er nach „Marino Falieri" den „Prinz Eugen", der den Übergang zu seinen deutschnationalen Dichtungen bildet; doch konnte sich sein Genius von den süßen Fesseln des Südens nicht gleich befreien. In „Francesca da Rimini" hielt er noch einmal Einkehr im welschen Land, und in „Liebe über alles" beschwor er von neuem die unvergeßlichen Erinnerungen an seine spanische Reise.

Digitized by Google

Am 16. April 1878 teilte Greif einem Bekannten, Johannes Engensteiner in Innsbruck, mit: „Ich habe eine neue dramatische Arbeit, eine ‚Francesca da Rimini' vor einer Woche begonnen und möchte dieselbe möglichst in diesem Sommer zu Ende bringen." In Tirol erfuhr sie während der Sommermonate eifrige Förderung, hernach in Kassel, wo Greif als gewohnter Gast seines alten Freundes Oskar Eisenmann den Spätherbst verbrachte, und zu Ende des Jahres 1878 war sie vollendet.

Der Stoff stammt aus Boccaccio, den ja auch Dantes „Göttliche Komödie" als Quelle benutzte. Silvio Pellico bemächtigte sich gleichfalls der Fabel, ohne sie jedoch psychologisch zu vertiefen, ebensowenig wie im 19. Jahrhundert d'Annunzio, dessen ästhetisierendes Virtuosenstück den schweren Stoff keinesfalls zu bezwingen vermochte. Von deutschen Dichtern haben vor allem Uhland und Heyse vergeblich ihn dramatisch zu erschöpfen gesucht. Uhland blieb im Fragmente stecken, und Heyses Erstlingswerk ist keine selbständige Dichtung, sondern wesentlich von fremden Mustern abhängig. Das Drama voll Leidenschaft, mit belebter sich in der Hauptsache folgerichtig aufbauender Handlung blieb der Kunst Martin Greifs vorbehalten.

Paolo, der jüngere Sohn Malatestas, des steinalten Fürsten von Rimini, wirbt um Francesca, die Tochter Guidos von Ravenna, um den Krieg zwischen den beiden Fürstenhäusern zu beenden, im Namen seines älteren Bruders Lanciotto, der gelähmt ist. Dieser, ein Unhold als Charakter und von Aussehen, verspricht sich von der Werbung des schönen, heitern und edlen Paolo mit Recht vollen Erfolg. Aber der unglückglückliche Abgesandte verliebt sich, als er Francesca sieht, selbst in sie und findet Gegenneigung. Das Liebespaar bittet nun Lanciotto, freiwillig abzustehen. Doch dieser gibt nicht nach, auf den ihm vom Bruder geleisteten Schwur sich stützend, sondern erzwingt mit Gewalt, daß Franceska seine Gattin wird. Seine frühere Geliebte, Lucinde, stürzt unmittelbar nach der Hochzeit vor die erstaunten Festgäste und erregt einen öffentlichen Skandal, indem sie Lanciottos Untreue an den

Digitized by Google

Pranger stellt. Während dieser Sturmszene stirbt Malatesta, ein zweiter Attinghausen. Zwischen den feindlichen Brüdern kommt es zum Zweikampf, der damit endet, daß Lanciotto, eben Landesherr geworden, Paolo auf ewig verbannt. Francesca nimmt würdig und gefaßt wider ihres Herzens Stimme von dem Geächteten Abschied. Voll starker Selbstbeherrschung drängt sie die heiße Leidenschaft, die in ihr tobt, zurück:

„Was unsre Seelen zueinander zog,
Als wären sie geschaffen für einander:
Der Blicke Wort, dem nachgelallt die Lippe,
Der Freude Drang, ihr schnelles Übermaß,
Das kurze Glück, dem langes Weh gefolgt, —
Dies alles, was wir beide durchgelebt,
Laßt uns betrachten als entschwundnen Traum,
Der, wie er unser Inn'res auch besaß,
Doch keine Spur zurücklässt dem Erwachten,
Nein, selbst vor der Erinn'rung Willen flieht,
Als sei er nie gewesen."

Heroisch beschließt Francesca, ihrem Gatten die Treue zu halten, und fleht Paolo an, ihre Ruhe nicht zu stören. Aber der lodernde Brand der Liebe ist nicht zu löschen. Zwar in reinem Gedenken, doch um so unvergeßlicher steigt das Bild des entschwundenen Geliebten zugleich mit der traurigen Jugend vor ihr auf. Lucinda und ihr Vater suchen indes Lanciottos Eifersucht wach zu erhalten und Francesca in ihr Verderben zu hetzen. Von Sehnsucht zurückgeführt naht Paolo, verkleidet als Troubadour, und singt der unglücklichen Burgfrau ein süßes Liebeslied zu stärkendem Troste. Nach tausend Fährlichkeiten darf er sich ihr eröffnen. Sie sind allein. Francesca ist Weib genug und fliegt Paolo in die Arme. Eine gewaltige Liebesszene, zu der ich in der neuesten dramatischen Literatur Deutschlands kaum ein Gegenstück finde, an Shakespeares „Romeo und Julia" gemahnend, spielt sich nun ab. Francesca jubelt im tollen Rausch des Herzens:

„O Lust und Seligkeit!
Wie ist mit einem Mal mir leicht zu Sinne,

Digitized by Google

So leicht wie niemals noch in meinem Leben!
Ich möchte jubeln wie dereinst als Kind,
Und über Kiesel springen längs dem Bach,
Und alles haschen, was der Hand sich naht . . . .
Wie blüht der Garten licht mit einem Mal!
Zum Himmel die schweigende Zypresse,
Und Sonnenschein versilbert ihren Gipfel,
Und allum lachen Blumen, Aug' an Auge.
Violen hauchen süßen Duft und würzen
Die trunkne Luft — doch nein es ist dein Atem!"

Paolo und Francesca werden verraten. Als er sie leidenschaftlich an sein Herz gepreßt und ihr zuruft:

„Mein bist du,
Und bis ans End' der Dinge bleibst du mein!",

schleicht sich Lanciotto an die beiden heran und tötet sie. Doch nun bricht auch für den Unhold die Stunde seines eigenen Endes an. Der kaiserliche Feldherr Mondefeldro, der siegreich im Lande einzieht, um den unbotmäßigen Lanciotto zu züchtigen, spricht über ihn die Acht des Reiches aus. So sühnt jeder seine Schuld, Francesca, daß sie, ohne Lanciotto zu kennen, diesem die Ehe versprach, Paolo, daß er seine Liebe zu spät bekannte und dann keine Entsagung übte, Lanciotto aber als der Typus des gewissenlosen Menschen, der auch auf dem Gipfelpunkte seiner Macht unter dem Gesetz der sittlichen Weltordnung steht. Die Sprache des Stückes in der ersten Fassung klingt deutlich an Goethes „Tasso" an. Die jetzige Umarbeitung weist bereits volkstümliche Stilelemente auf, die Greifs letzter Periode entsprechen, aber diesem Kunstdrama der Liebesleidenschaft und tiefsten Seelenkonflikte, die fein differenziert in jedem Satze durchschimmern, Grillparzers „Meeres und der Liebe Wellen" vergleichbar, lieber fremd geblieben wären. Eigenartige Wortbildungen wie „Schatte", „schweigte" kehren einige Male wieder. Sentenzen sind nicht selten. Der Blankvers wird frei verwendet. Neben einem Sechsfüßler finden sich auch verkürzte Verse. Die Handlung gliedert sich nach Spiel und Gegenspiel. Rimini kontrastiert mit Ravenna, Francesca mit

Digitized by Google

Lucinda, Paolo mit Lanciotto. „Marino Falieri" war ein Intrigenstück, „Francesca da Rimini" ist in reinen und großen Zügen einfacher und darum natürlicher aufgebaut. Immer deutlicher tritt so Greifs Eigenart hervor, das wirkliche Leben nach seinen Elementen aufgelöst darzustellen. Von diesem Standpunkt betrachtet, bedeutet das nächste Stück Greifs „Liebe über alles" eher einen Rückfall in überwundene Schaffensperioden als einen Fortschritt. Aber ebensosehr ist es ein neuer Beweis der großen Vielseitigkeit des Dichters. Denn in diesem „romantischen Schauspiel" greift er auf das Mantel- und Degenstück Lope de Vegas zurück. Um es richtig würdigen zu können, führe ich zunächst die Worte Grillparzers an: „Was die dramatische Poesie der Spanier so unterschieden von der deutschen macht, ist der Charakter der beiden Völker. Der Deutsche ist weich und sentimental. Er will die Poesie ins Leben ziehen und sich mit der Wirklichkeit des Lebens schmeicheln. Daher interessiert ihn im Drama die Auflösung mehr als die Verwicklung; denn durch jene bekömmt diese einen realen Gehalt. Dem Spanier dagegen ist das Schauspiel eben ein Spiel. Er gibt sich der Verwicklung mit Anteil und Begeisterung hin, hat aber nichts dagegen, ja, liebt es vielmehr, wenn das Interesse auf das höchste gesteigert und der Persönlichkeit des Zuschauers gewissermaßen Gewalt angetan worden ist, durch eine abrupte Auflösung enttäuscht und sich selbst wiedergegeben zu werden . . . . Die zweite Hauptverschiedenheit entsteht aus der verschiedenen Geltung des Haupthebels der neueren Poesie, der Liebe. Bei den Deutschen tritt sie als Gemütsbedürfnis auf, bei dem Spanier verleugnet sie nie ihren sinnlichen Ursprung. Er umkleidet den Naturtrieb mit Phantasie, Geist und Gefühl und veredelt ihn so zum Idealen. Aber am Ziele angelangt oder das Ziel verfehlt, gibt er die erborgten Illusionen den Gläubigern zurück." Dem Deutschen ist im Gang der Liebe das Ziel der poetische Glanzpunkt, dem Spanier der Weg. Während nun Greif im ersten Punkt ganz und gar spanisch ist, kann er im zweiten seine deutsche Abkunft nicht verleugnen. Den Stoff übernahm er aus dem italienischen Novellenschatz von Adalbert Keller,

Digitized by Google

indem er in Shakespeares Manier zwei italienische Novellen zu einer Handlung verband. Verwechslungen, Verkleidungen, wunderbare Begegnisse, Wallfahrtsszenen, selbst die aus dem spanischen Schauspiel bekannten Schelmenfiguren fehlen darin nicht. Das Ernste, Würdige, Feierliche steht dicht neben dem Komischen, ja Possenhaften. Der Dichter hat des Lebens bunte Narrenjacke sorglos angelegt und führt uns mit köstlichem Leichtsinn unter die lebhaften Völker von Savoyen und Spanien.

Amadeus, der Herzog von Savoyen, sieht, wie seine einzige Tochter, die Thronerbin Maria, von Tag zu Tag verfällt. Die Kunst der Ärzte scheint erfolglos. Die innere Ursache ihrer Krankheit ist unbekannt, nur Julia, die Zofe, weiß, daß sie lieber sterben als den ihr vom Vater zugedachten Grafen Pancalieri heiraten will. In Pancalieris Diensten stehen zwei Spitzbuben, Rinaldo und Beppo, die mit ihrem praktischen Rotwelsch durch das ganze Schauspiel tollen. Ganz unvermittelt lernt die Prinzessin eines Tages zwei Damen, Pilgerinnen aus Spanien, kennen. Bei der einen, Donna Isabella, sieht sie ein Medaillon, das Don Rodrigo Mendoza, deren Bruder, darstellt. Maria verliebt sich sofort in den schönen Unbekannten und beschließt eine Wallfahrt nach San Jago die Compostella. Der Arzt muß das Unternehmen begünstigen und erhält dafür die Hofdame Julia, die er verehrt, als Gattin versprochen. Die Spanierinnen begeben sich auf den Rückweg, Maria und ihre Zofe begleiten sie, behütet von Camilote, einem heiteren Gesellen vom Schlage Falstaffs, dem das Essen und Trinken viel wichtiger erscheint als der langweilige Gardedienst. Irgendwo auf der Reise in einer gebirgigen Waldgegend schlummert Maria ermüdet ein. In dieser Situation wird sie von Rodrigo gefunden, der, von ihrer Schönheit bezaubert, natürlich in Liebe zu ihr entbrennt. Nun wird das Intrigenspiel erst recht lebendig. Vor dem Dom zu Compostella erreicht zunächst der besorgte Amadeus seine Tochter und führt sie dann unter seiner Obhut nach Hause zurück. Hier in Savoyen wird sie von Beppo und Rinaldo, die als Spione Pancalieris ihre Begegnung mit Rodrigo ausgekundschaftet haben, verraten und

Digitized by Google

öffentlich verdächtigt. Der erzürnte Herzog läßt daraufhin Maria vor den Gerichtshof ziehen, der sie zum Tode verurteilt. Nur die Heirat mit Pancalieri konnte sie vor weiterer Schmach und dem Henkerbeil erretten. Sie aber bleibt standhaft und hält dem geliebten Rodrigo ihre Treue. Indes hat sich dieser im Mönchsgewand nach Savoyen gewagt und erlangt so Zutritt zu der Gefangenen. Er wird persönlich Zeuge ihrer felsenfesten Gesinnung und beschließt zu ihrer Rettung alles aufs Spiel zu setzen. Am Tage der Vollstreckung des Todesurteils tritt er als Ritter für sie vor die Schranken und fordert Pancalieri, der ihre Frauenehre geschmäht hat, zum Gottesurteil heraus. Der Bösewicht fällt; die Unschuld siegt. Rodrigo und Maria werden ein Paar; aber auch die getreue Zofe bekommt ihren Gatten, den hilfreichen Arzt. So schließt das Stück unvermutet mit einer Doppelhochzeit ab und erfüllt die goldenen Worte: „Liebe über alles!"

Auffallend ist wieder die Parallelstellung, in der sich die Hauptpersonen zueinander befinden. Maria hat in Isabella, Julia in Emilia, Pancalieri in Rodrigo, Rinaldo und Beppo in Camilote und schließlich das eine Liebespaar in dem andern das passende Gegenstück. Die bilderreiche, stark lyrische Sprache des Schauspiels entspricht dem südlichen Kolorit. Der Blankvers ist ebenso frei behandelt, wie wir dies sonst bei Greif gewöhnt sind. Die erste gedruckte Fassung steht in der ersten Auflage der „Gesammelten Werke". Dem katholischen Milieu wird der Dichter durch Einfügen religiöser Motive gerecht. Ich hebe nur das prächtige Wallfahrtslied auf San Jago die Compostella und die hymnenartigen Gebete im letzten Akt hervor. Maria im Kerker ist eine Vorläuferin der Agnes Bernauer, der Greif in seinem gleichnamigen vaterländischen Trauerspiel die rührendsten Züge deutscher Weiblichkeit verliehen hat.

Alle bisher behandelten Dramen spielten auf fremdem Boden. Ausgehend von Shakespeare, aber stark vom klassizistischen Drama, vor allem Schillers, beeinflußt, machte sich Greif allmählich immer mehr von diesem frei. In den romanischen Ländern fand er nicht nur die Stoffe, sondern auch

Digitized by Google

den Sinn der Romantik. Und dieser Sinn war ein wesentlich nationaler. So fühlte sich der Dichter von selbst auf die rechte Bahn gewiesen, die zur deutschen Vergangenheit führte. Alles bei Greif ist Entwicklung. Auch den Weg zum deutschnationalen Drama beschritt er nicht unvermittelt. Einen germanisierten Helden aus romanischem Blut, eine Zeit, in der ein französierendes Deutsch Mode war, Verhältnisse, die bis in den Orient hineinreichen, lockten ihn zunächst. Und so war das folgende Stück bereits ein vaterländisches Schauspiel, aber eines, das an der Grenzmark deutschen Wesens spielt; es hieß „Prinz Eugen". 1879 erschien das Drama im Buchhandel, und bald darauf kam es im Wiener Burgtheater zur Erstaufführung. Diese selbst muß glänzend gewesen sein; denn noch nach mehr als zwei Jahrzehnten wußte Emil Soffé in Roseggers „Heimgarten" darüber zu berichten: „Was war das für eine prächtige Aufführung, als am 12. April 1880 das Schauspiel ‚Prinz Eugen' zum erstenmal über die Bretter ging. Es war ein Erfolg, dessen sich selten ein Dichter rühmen kann. Mit seinem ‚Korfiz Uhlfeldt' hatte er sich von der Bühne auch als Dramatiker dokumentiert; sein ‚Nero' hatte zum mindesten Interesse erregt, mit seinem ‚Prinzen Eugen' schien er sich jedoch die Sympathien des Publikums im Sturm erobert zu haben .... Die Hauptrollen waren vorzüglichen Kräften anvertraut; Sonnenthal gab den Kaiser Karl in der richtigen Mitte von Hoheit und Milde, Lewinsky, damals im Zenith seiner Kraft, errang als Prinz Eugen einen großen Triumph. Und die übrigen! Ich erinnere mich noch des anmutig neckischen Spiels der trefflichen, nun auch schon dahingegangenen Josefine Wessely, und wie behäbig, breitschultrig pflanzte Baumeister den Sergeanten Eschenauer auf die Bühne. Sein polterndes ‚Stern, Ramassan und Tschibuk aufeinander' klingt mir noch im Ohr. Das war gutes, altes Burgtheater. Und die Komparserie, endlich die szenische und technische Einrichtung .... Greifs ‚Eugen' war die letzte große dramaturgische Tat Dingelstedts." Das Stück wurde in der Folge oft gegeben. Über die Prager Aufführungen im November 1883 ließ sich die Direktion des deutschen Landestheaters selbst vernehmen

Digitized by Google

und teilte dem Dichter mit: „. . . es wurde bei offener Szene, wie bei den effektvollen Aktschlüssen mit den stürmischen Beifallsbezeugungen nicht gespart, die sich sogar hingerissen von den hervorragenden Momenten der Dichtung zum Enthusiasmus steigerten." In München wieder glänzte Possart über zehnmal in der Titelrolle. Die freundliche Aufnahme des Stückes blieb immer und überall dieselbe. Leider fand es in Wien keine weitere Pflege.

Wenn wir nach den Ursachen dieses Erfolges fragen, so ergibt sich uns ohne weiteres das Volkstümliche im „Prinzen Eugen" als erste und wesentlichste Antwort. Das bekannte Volkslied liegt dem Drama zugrunde, steht in seinem Mittelpunkt und beherrscht mit seinem Ton die ganze Dichtung. So sehr hat sich Greif an die populäre Überlieferung angeschlossen, daß er selbst den Prinzen Ludewig, eine völlig unhistorische Persönlichkeit, als Neffen Eugens in seinem Stück auftreten läßt.

Wir stehen vor dem Anbruch der Schlacht bei Belgrad. Die spanische Hofkamarilla in Wien sucht den siegreichen Feldherrn durch kleinliche Kabalen aus seiner Bahn zu drängen und erwirkt so ein Handschreiben des Kaisers, worin die Order zum Rückzug des Heeres erlassen wird. Prinz Eugen hat alles für den Hauptschlag vorbereitet, als er die Depesche erhält. Sie beirrt ihn nicht. Aus höherem Gehorsam wird er ungehorsam uud kommandiert zur Schlacht. Dem kühnen Wagnis folgt der große Sieg. Indes sind die Gegenspieler in Wien eifrig an der Arbeit. Verfrühte Hiobsposten bringen den Kaiser ganz auf die Seite derjenigen, die den Prinzen als Rebellen wider den obersten Kriegsherrn behandelt wissen möchten. Endlich erfährt dieser die Siegesbotschaft, aber der Stachel der verletzten kaiserlichen Majestät bleibt tief in seiner Seele haften. In einer gewaltigen Szene voll ergreifender Einfachheit entwickelt der Dichter den Höhepunkt: der selbstbewußte Sieger von Belgrad verteidigt sich vor seinem Kaiser. Die Kamarilla triumphiert. Karl VI. zeigt sich verstimmt und kränkt den Prinzen, wenn auch ohne Absicht, nachhaltig und schwer. Jetzt hält Frankreichs Vertreter den rechten Augenblick

Digitized by Google

für gekommen, Eugens Treue zu versuchen; allein dieser bleibt fest. Mit Wehmut betrachtet er die Bilder der letzten Habsburger, vor allem den glorreichen Leopold:

„Der war mir Vater, Josef war mir Bruder,
Doch Karl der Sechste war mir Herr."

Indes ziehen unter den Fenstern seines Belvedere die treuen Dragoner vorüber und huldigen ihrem Feldherrn mit dem Liede, das die Schlacht bei Belgrad feiert. Da meldet der Diener einen Fremden. Es ist der Kaiser selbst, der kommt, den „unnachgiebig trotzigen Helden" zu versöhnen. Zu neuem Freundschaftsbund geloben sich nun beide die alte Treue; und ein großes Volksfest im Wiener Prater macht den Beschluß.

Gotthold Klee hebt sehr richtig hervor, daß Greif in seinem „Prinzen Eugen" nicht so sehr ein ausschließlich österreichisches Volksdrama habe schaffen wollen als vielmehr ein deutsches Nationalschauspiel. Denn zur Zeit Eugens war Österreich die führende Macht in Deutschland, und der „heißgeliebte deutsche Mutterboden" ist es, für den das Herz des Dichters wie des Kaisers und seines Feldherrn mit inniger Empfindung schlägt.

Meisterhaft ist die Zeichnung der Charaktere; jede, selbst die unbedeutendste Nebenperson, stellt eine besondere Individualität dar. Der hochbetagte Held mit dem jugendlichen Herzen, der dreifache Sieger über die Türken, pedantische Doktrin und eigenen Stolz, heiter in seinem Scherz, treffend in seinem Spott, offenbart in seinem Innersten eine kindlich reine Seele. Aber auch der Typus aus dem Volke gelingt dem Dichter in einer Weise, die seine volkstümliche Begabung ins hellste Licht setzt. Der brave Sergeant Eschenauer, der rauhe Soldat mit dem rührend weichen Herzen, erinnert an den berühmten Wachtmeister in Lessings „Minna von Barnhelm". Ebenso bedeutend wie die vertiefte Charakterisierung erscheint uns auch der dramatische Aufbau des Stückes. Die Lösung des straff geschürzten Knotens erfolgt eigentlich schon im vierten Akt mit der Versöhnung Karls und Eugens, und man könnte demnach den fünften Akt auf den ersten Blick für überflüssig

Digitized by Google

halten. Aber die letzten Szenen sind ebenso notwendig wie das große Schlußgemälde im „Wilhelm Tell“: der Volksheld inmitten seines Volkes.

„Die Sprache,“ sagt Otto Ludwig, „ist ein Hauptmittel für Shakespeare, seine Stücke im Ton zu unterscheiden. Mir scheint, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt.“ Dasselbe möchte ich von Greifs dramatischen Dichtungen sagen. Vor allem im „Prinzen Eugen“ erscheint seine Kunst des sprachlichen Individualisierens in jeder Hinsicht bewundernswert, nicht nur der Ton des Ganzen, sondern auch aller Einzelheiten. Die arg verwelschte Sprache des 18. Jahrhunderts verleiht dem Stück ein getreues Zeitkolorit. Greif folgt darin den Spuren Schillers und Goethes, von dem der eine in „Wallensteins Lager“, der andre im „Faust“ mit größtem Erfolg und innerster Berechtigung eine altertümliche Sprache auf die Bühne brachte. Auch Lessings Riccaut de la Marlinière konnte für Greif vorbildlich sein. Aber nicht willkürlich herrscht die à la mode-Sprache in seinem Volksschauspiel vor. Die Reden des Kaisers sind vom Kauderwelsch so gut wie ganz frei. Die Sprache des Sergeanten Eschenauer hat sogar Anklänge an den Wiener Dialekt im Stile Ferdinand Raimunds, der Greif auch sonst beeinflußt hat. Von den Nebenpersonen des Stückes reden gleichfalls nicht alle ein französiertes Deutsch. Der Dichter weiß genau zu unterscheiden. Und selbst in des Prinzen Eugen Redeweise läßt Greif zarte, aber zugleich bedeutungsvolle Unterschiede walten. Julius Sahr kommt in seiner Abhandlung, die uns über die vier Fassungen des Stückes unterrichtet, ausdrücklich darauf zurück. Sobald das rein Menschliche aus dem Prinzen spricht, sobald es sich nicht um den Dienst handelt, vor allem in der tiefen Erregung des Gemütes erhebt sich auch die Sprache des Helden zu voller deutscher Reinheit. Ebensowenig mischt sich in seine vertraulich leichten Gespräche ein französisches Wort. Der Gegensatz zwischen französischer Herkunft und deutscher Gesinnung tritt so deutlich und reizvoll in Erscheinung. Der kräftige Humor und gemütvolle Ernst, der in einer mühelos strömenden Bilderfülle wechselt, die völlige Abwesenheit der Phrase, des falschen

Digitized by Google

Archaisierens oder ermüdenden Deklamiertones, der bei pathetischen Stoffen fast zur Gewohnheit geworden ist, veranlaßte einen früheren Forscher zu dem Ausruf, seit Kleists Schwanengesang habe die deutsche Bühne kein so großes, von reichem Leben erfülltes Gemälde kaum wieder gesehen wie Greifs „Prinzen Eugen". Trotz mannigfacher Ähnlichkeiten sind jedoch Handlung und Charaktere darin vom „Prinzen von Homburg" wesentlich verschieden. Die Verwicklung ist viel einfacher; der Held braucht nicht erst ins Unmännliche zu sinken, um sein edleres Selbst wiederzufinden, schlicht und gerade, ganz im Sinne des Volkstümlichen folgt eins aus dem andern. Greifs „Prinz Eugen" und Kleists „Prinz von Homburg" bedeuten zwei durchaus inkommensurable Größen. Ihre Verwandtschaft ist mehr im Äußern als im Innern zu suchen. Das ältere Werk ist als großes Kunstdrama aufzufassen, das jüngere als Volksstück. Und indem es der Dichter als vaterländisches Schauspiel bezeichnet, wissen wir, worauf er besonderen Nachdruck legt: auf den nationalen Gehalt, auf den deutschen Patriotismus.

Damit tritt Greif in eine neue Periode seines Schaffens ein. Deutsch ist fortan der Boden, in dem seine Helden wurzeln, deutsch ihr Charakter, ihr Reden, Tun und Lassen, deutsch ihre tiefe Sehnsucht, ihr Glauben und Lieben, ihre Treue und ihr Tod. Er strebt das Höchste an, die Wiederbelebung des geschichtlichen Sinnes in seinem ruhmreichen Volke. Er will in gewaltigen Bildern, ein vertiefter Gustav Freytag, das nationale Volksbewußtsein aufs neue wecken und so schließlich die alte Zeit mit der Gegenwart verknüpfen, auf daß diese lerne, was uns nottut. Sehr schön sagt Ernst Elster in seinen „Prinzipien der Literaturwissenschaft": „Der Dichter ergreift uns am meisten, der das Rätsel unsres eignen Herzens löst, der Dichter, der national und volkstümlich denkt und fühlt, der sein Volk versteht, der es liebt und sich mit ihm eins weiß. Nichts Irdisches kann ihm einen festeren Halt geben, als wenn er im Bewußtsein seiner Nation wurzelt, und durch nichts kann er dieser mehr bieten als durch solch tiefes Erfassen ihrer Eigenart." Ein solcher Dichter ist Martin Greif in seinen Hohenstaufendramen.

Digitized by Google

Im Prolog zu den drei Stücken: „Heinrich der Löwe" (vollendet 1886), „Die Pfalz im Rhein" (1887) und „Konradin" (1888) fragt er selbst im Hinblick auf das naturalistische Drama seiner Tage:

„Soll nur des Daseins kümmerliche Not,
Kein groß Geschick mehr unser Herz bewegen
Und würdig sein des vollen Mitgefühls,
Das Leid, aus Schuld geboren, uns erweckt?"

Er läßt die Taten andrer Völker an seinem Geist vorüberziehen und findet am Ende, daß Deutschland die erhabenste Vergangenheit habe:

„Wo wohnt ein Volk, das uns an Ruhm erreicht,
Wo eines, das an Ruhm uns überbietet?"

Mit dem Schimmer des alten Reiches, das unter den Hohenstaufen eine Weltmacht war, will er das neue beglückt wissen, und aus dem Untergang des berühmten Kaiserhauses sucht er eine weise Lehre zu schöpfen für Deutschlands Zukunft. Ähnlich wie Ernst von Wildenbruch, aber viel einfacher, viel schlichter, viel anspruchsloser und darum auch viel nachhaltiger rührt er an unser deutsches Herz.

Die drei Hohenstaufendramen bilden keine Trilogie, sondern nur eine geistige Einheit. Des Römischen Reiches Deutscher Nation Auf- und Niedergang symbolisiert die ideelle Schürzung und Lösung des Knotens in dieser ideellen Trilogie. Die deutsche Einheit steht im Höhepunkt, und die warnenden Worte des treudeutsch gesinnten Bischofs Burkhard von Mainz an Konrad, Pfalzgrafen bei Rhein, sind die Quintessenz des Ganzen:

„Bedenkt, ein Bündnis mit des Fremden Macht
Hat niemals noch dem Deutschen Heil gebracht!"

Im Süden verzettelt der kühne Rotbart seine besten Kräfte, indes die Heimat, in zwei Heerhaufen zerfallen, sich selbst bedroht. Sein Enkel muß die Sünden der Väter büßen, Konradin, der letzte Hohenstaufe, fällt auf italischem Boden. Martin Greif hat in seiner Trilogie die Ansicht Otto Ludwigs über die tragische Schuld und Sühne, daß ein Held oft nicht an

Digitized by Google

seinen eigenen, sondern an den Fehlern seiner Ahnen zugrunde geht, in Lapidarschrift nochmals ausgedrückt, ohne, wie seine Vorgänger, an dem kühnen Wagnis zu scheitern. Er versteht in Stoff und Form Maß zu halten, und darum bezwingt er restlos den großen Vorwurf.

Die Geschichte der Hohenstaufendramen ist uralt. Schon zu Lebzeiten Barbarossas entstand ein Drama vom Ende des römisch-deutschen Kaisertums. In der Neuzeit begann vor allem im 18. Jahrhundert die Vorliebe für jene Zeit wiederzuerwachen. Schiller plante einen Konradin, Klinger führte ihn aus und erwarb sich damit noch die Anerkennung Otto Ludwigs. Aber erst in den Tagen der Romantik kam die Begeisterung für die Hohenstaufen in die rechte Blüte. A. W. Schlegel wies 1808 am Schluß seiner Wiener Vorlesungen auf den „ritterlich glänzenden Zeitraum des Hauses Hohenstaufen" hin. „Welch ein Feld," rief er, „für einen echten Dichter, der, wie Shakespeare, die poetische Seite der großen Weltbegebenheiten zu fassen wüßte." Neben vielen andern interessierten sich Tieck, Platen und Uhland für den Stoff, und als Friedrich von Raumer 1825 seine „Geschichte der Hohenstaufen" veröffentlicht hatte, schossen die Hohenstaufendramen wie Pilze aus der Erde. Auch Immermann, Grabbe und namentlich Raupach hatten ihre Schößlinge darunter.

Martin Greif schließt sich aufs engste an die geschichtliche Überlieferung an. Im Ton und Stil durchaus selbständig, benutzt er von der Technik Shakespeares alles, was an symbolischen Kunstmitteln in ihr angewendet erscheint. Das hat schon Paul Heyse in einem Brief an den Dichter anerkannt. Besonders in „Heinrich dem Löwen" hält er des Dichters Absicht für ausgezeichnet gelungen, die unabsehbare Masse bedeutender geschichtlicher Vorgänge in die engen Schranken eines fünfaktigen Dramas zusammengedrängt zu haben. An sich betrachtet, ist Heinrich der Löwe kein völlig tragischer Held; denn er wird zwar besiegt, geht jedoch persönlich nicht unter. Rein tragisch ist nur die Idee, in deren Dienst er steht und fällt. An der Wende zweier Zeiten stellt er das Prinzip des übermächtigen Stammesherzogtums dar, das im Kampfe mit

Digitized by Google

dem aufstrebenden Kaisertum gebrochen wird. Vielleicht unter Hegels Einfluß, dessen Bedeutung für die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert immer noch zu gering eingeschätzt wird, sicher aber von Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende" mitbestimmt, nimmt Greif in „Heinrich dem Löwen" den Standpunkt des kollektivistischen Ideendramas ein, in dem die psychologische Charakterentwicklung des Helden als nebensächlich zurücktritt hinter den Erscheinungen, die das Entwicklungsgesetz der Menschheit mit sich bringt.

In einer breit angelegten volkstümlichen Expositionsszene, tief im Harz, lernen wir die geschichtlichen Verhältnisse des Jahres 1180, in das der Dichter die Handlung des ganzen Stückes verlegt, näher kennen. Heinrich der Löwe hängt hier noch treu an Kaiser und Reich. Aber der alte Welf, sein Oheim, weiß ihn von dieser Treue abzubringen. Als nämlich Heinrich erfährt, daß der Rotbart gewillt sei, Braunschweig gegebenenfalls an sich zu ziehen, wird er an seiner empfindlichsten Stelle getroffen, in dem Stolz auf sein Haus und seine Nachkommenschaft. Zwar läßt er sich noch von dem überzeugungstreu kaiserlich gesinnten Otto von Wittelsbach bestimmen, der Einladung Barbarossas zum Reichstag nach Bamberg zu folgen. Aber wir ahnen bereits, das Mißtrauen, das den Löwen augenblicklich erfüllt, wird ihn über kurz oder lang den Feinden des Kaisers in die Arme führen. Wieder eine Volksszene leitet den zweiten Akt ein. Als Episode ist in der ersten, hierin glücklicheren Fassung die Geschichte der Rettung Barbarossas durch Hermann von Siebeneichen, die ein Kriegsmann neugierigen Bürgern erzählt, vornehmlich geeignet, die historische Stimmung des Milieus zu heben, ein ausgezeichnetes retardierendes Moment zugleich. Aber sie hat noch eine andre Bedeutung. Sie verstärkt unsre Spannung, den Vielgenannten endlich selbst kennen zu lernen. Die Menge verläuft sich. Im Münster erklingt das Te deum laudamus, und der Kaiser im vollen Glanz seiner Würde naht mit seinem Gefolge, um Reichstag zu halten. Heinrich benimmt sich sehr zurückhaltend und vorsichtig, verspricht aber schließlich die Heeresfolge nach Italien. In vertraulicher Zwiesprach wird

Digitized by Google

dann die Heirat von Heinrichs älteſtem Sohn und Agnes, einer Nichte des Kaiſers, feſt ins Auge gefaßt. Der Löwe ſcheint völlig verſöhnt. Da bringt ihm Otto von Wittelsbach die Kunde, die Fürſten hätten den kindlichen Sproß Barbaroſſas zum König erwählt. Da er an der Wahl nicht teilgenommen, verweigert Heinrich ſeine Zuſtimmung, und die kaum überbrückte Kluft zwiſchen Welfen und Staufen erweitert ſich aufs neue. Nicht lange darauf erfährt er, daß der Kaiſer die Güter des alten Welf kaufweiſe für den Fall des Todes von Heinrichs Oheim an ſich gebracht hat. Nun iſt der Bruch zwiſchen Rotbart und dem Löwen vollendet. Mit höhniſchem Trotz läßt er den Kaiſer im Stich, als dieſer ihn um ſeine Waffenhilfe gegen die neueſten Feinde bittet. Selbſt Barbaroſſas Fußfall vor dem Kaiſer in Partenkirchen, ein Ereignis, das Greif zum Höhepunkt ſeines Stückes geſtaltet, vermag an der ablehnenden Haltung des trotzigen Vaſallen nichts zu ändern. Allein auch über den großen Herzog von Braunſchweig bricht der Tag des Gerichts herein. Auf die Niederlage von Legnano folgt die Ausſöhnung Friedrichs mit Alexander III. Es iſt ein erſchütternder Augenblick, da Barbaroſſa auf einer weltabgeſchiedenen Inſel in einem Kloſtergarten unſern Venedig dem Papſt begegnet, den er in der ſchlichten Tracht des Karthäuſermönchs anfangs nicht zu erkennen vermag. Ein würdiger Ausgleich kommt zwiſchen beiden zuſtande. Die Schwerter der geiſtlichen und weltlichen Gewalt binden ſich; und der Kaiſer kann frohlocken:

„Die Stunde naht, die uns den Frieden bringt
Und uns die Rückkehr gönnt ins Vaterland.
Bald richten wir die Heerfahrt gegen ihn,
Der dort an unſern Untergang ſchon glaubt,
Doch fühlen ſoll, was unſre Kraft vermag.
Empfinden wird ſein taumelnd Haupt die Stärke,
Die Gott der Herr in unſre Hand gelegt."

Zunächſt muß Lüneburg fallen, das von der treuen Gattin Heinrichs des Löwen verteidigt wird, dann aber dieſer ſelbſt. Den Schluß bildet eine Verherrlichung der deutſchen Kaiſeridee und der Treue des Hauſes Wittelsbach. Otto von Wittelsbach,

Digitized by Google

der viele Züge mit dem Burggrafen von Nürnberg in „König Ottokars Glück und Ende“ gemein hat, erhält Bayern als Lehen. Bedeutungsvoll lautet der Schwur, mit dem er sich dem Kaiser verpflichtet:

„In deine Hand gelob ich stete Treue;
Ich will ein Vater meinen Bayern sein,
Auf daß es blühe und sich reich entfalte,
Ein mächtig Glied des ein'gen Deutschen Reichs.“

Damit ist dem Stück jede partikularistische Seite genommen und die Idee des Ganzen ausdrücklich hervorgehoben. „Heinrich der Löwe“ ist keine Individualtragödie als solche, sondern ein Stück Entwicklungsgeschichte der Menschheit, die damals Deutschland bestimmte. Ich sehe darum nicht ein, wie man den Schluß des Schauspiels bemängeln konnte, als sei dadurch das Interesse am Hauptheldeu zersplittert, wieso man an ihm den Mangel einer großen Schuld und entsprechenden Sühne zu tadeln suchte und eine ausreichende Katharsis Heinrichs verlangte. Diese Kritik verstand weder den Dichter noch sein Werk. Denn das mußte so werden, wie es jetzt ist, wenn es die weltgeschichtliche Idee bis zu Ende durchführen wollte. Zeitliche und räumliche Abstände hat Greif natürlich sehr frei aufgefaßt, die Tatsachen zusammengedrängt und nach ihrem logischen Nexus geordnet, da der Dichter die Ereignisse nicht in chronologischer Folge nackt mitzuteilen, sondern nach ihrem inneren Zusammenhang möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen hat. In dem, was Heinrich ist, im Gegensatz zu dem, was er sein soll, beruht der tragische Widerspruch, die Seele des Stückes. Angesichts dieser Tatsache von einem Drama zweier Helden zu sprechen, ist falsch. Denn der Löwe steht im Vordergrund von Anfang an. Barbarossa ist nur Gegenspieler wie Rudolf von Habsburg bei Grillparzer. Überhaupt fordert Greifs Dichtung mit „König Ottokars Glück und Ende“ den Vergleich heraus. Nach dem Vorbild von Hornecks Preisrede auf Österreich rühmt Mechtild, Heinrichs Gattin, ihre zweite Heimat, den Harz. Und gleich Ottokar, der vor seinem tiefsten Fall den rauhen Kriegsmann auszieht und sein Herz entdeckt, da er seine tote Frau erblickt, so wird Heinrich der

Digitized by Google

Löwe im trauten Kreise der Familie auch ein anderer, als er sonst erscheint.

Ein neues Drama, ein neuer Ton! Wir merken, daß in „Heinrich dem Löwen" Greifs Sprache an volkstümlicher Einfachheit zugenommen hat gleichzeitig mit der sich steigernden nationalen Tendenz des Dichters. Anklänge an alte oder mundartliche Wortformen („helmzimier", „justament", „han", „nit", „halt", „Wambs", „Schuhuh", „scharwenzen", „Kehrtum", „begaffen") fallen auf. Auch direkt volkstümliche Wendungen („flickt mir das Leder lieber, wo es rissig", „das Fell vergerben", „seinen Rachen mordheiß auftun") sind nicht selten. Und schon in „Heinrich dem Löwen" nähert sich Greif dem Ziele, daß er später in den Dramen seit „Ludwig dem Bayer", vielleicht unbewußt, anstrebt, ein deutsches Volkstheater zu gründen, wie es im 18. Jahrhundert Bodmer plante und im 19. der Turnvater Jahn in Angriff nehmen wollte. Für die Kunstbühne ist „Heinrich der Löwe" eine technisch schwierige Aufgabe, wenn auch die zweite Fassung mehr gekürzt und strammer zusammengehalten ist als die erste.

Grillparzer sagt in seiner geplanten Vorrede zum „Goldenen Vließ", die Jugendwerke unsrer neuesten Dichter seien ihre besten, und fährt dann erklärend fort: „Sobald sie zur Reflexion kommen, tötet die Masse der eindringenden Rücksichten jedes freie Emporstreben, und Nebel und Begriffe geben sie statt Anschauung und Gestalt. Über dem Suchen nach immer tieferer Begründung, nach immer höheren Anhaltspunkten verliert sich das ganze Bestreben ins Ungeheure, Unsinnliche, Schranken- und Formlose; bei jedem Schritt wird an Extension gewonnen, und darüber geht zuletzt alle Intension bis zur Leerheit verloren." Martin Greif trifft dieser Vorwurf nicht, und es erscheint mir nichts entscheidender für die Echtheit und innere Notwendigkeit seines dramatischen Berufes zu sprechen, als daß er jenen Irrweg nie betreten hat. Eine Universalidee, die Entwicklung seines Volkes in einem entscheidenden Wendepunkt seiner Existenz hat er in „Heinrich dem Löwen" dargestellt. Fortan ist ihm das Leben dieser Nation eins und alles. In verschiedenen Zeiten sucht er an verschiedenen Personen

Digitized by Google

und Ereignissen ihre Wandlungen zu verfolgen, aber nicht bewußt, sondern absichtslos, die Klippe vermeidend, der Hebbel nicht ganz zu entgehen vermochte. Während dessen Genius in immer kühnere Gedankenlabyrinthe weiterstürmte, steigt Greif immer sichtbarer von der Höhe des Kunstdichters herab und stellt das Leben seines Volkes dar in seiner Urnatur und Naivetät. In der „Pfalz im Rhein" macht er in dieser Hinsicht neuerdings einen Schritt nach vorwärts.

Die Sprache ist hier von einer überwältigenden Naturtreue und Einfachheit. Die einzelnen Personen sind echt altdeutsch von der Art, wie wir sie auf den Bildern Albrecht Dürers sehen können, vor allem die Frauengestalten Agnes von Hohenstaufen, Tochter des Pfalzgrafen Konrad und Nichte des Kaisers Barbarossa, die Greifs Jugendliebe nachgebildet ist, und ihre Mutter Irmengard, die wieder mit der Mutter des Dichters manchen Zug gemein hat: Agnes treu und fest bis in den Tod, Irmgard voll Hilfsbereitschaft in Rat und Tat. Wie aus der Geschichte herausgeholt in seiner leibhaften Erscheinung tritt uns der Kaiser entgegen; voll Lebensfarbe und Sicherheit prägt er sich uns von seinem ersten Auftreten an unauslöschlich ein in seinem hoheitsvollen Selbstbewußtsein, edlen Regungen scheinbar unzugänglich. Als der Typus des deutschen Mannes ohne Furcht und Tadel, sich selbst getreu und seinem Volke, erscheint Bischof Burkhard, während im Pfalzgrafen der urdeutsche Polterer, der eigentlich gutherzig ist und schließlich nachgibt, mit allen seinen Ecken, Schrullen und Schrammen vortrefflich gezeichnet wird. Heinrich, der Sohn des Löwen, verkörpert dagegen das Ideal des deutschen Jünglings: schwärmerisch, treuherzig, selbstlos, innig und heldenhaft.

„Es gibt auf Erden einen Talisman,
An dem die Stärke selbst des Stahls zerbricht
Wie Glas zersplitternd: Treue heißt der Demant."

So spricht er, so denkt seine Seele, so handelt sein Arm. Volkstümliche Figuren, urwüchsig und dabei kindlich naiv sind die beiden Winzer Jörg und Urban. Greif liebt paarweise Gruppierungen, was wohl mit dem von ihm stets durch-

Digitized by Google

geführten, eigentlich Shakespeare entlehnten Grundsatz von Spiel und Gegenspiel im Drama zusammenhängt.

Der Stoff der „Pfalz im Rhein" ist an sich mehr episch als dramatisch. Greif folgt wiederum eng der geschichtlichen Überlieferung. Die bereits eingeleitete Vermählung Heinrichs von Braunschweig mit Agnes von Hohenstaufen wird durch den Abfall des Löwen vom Kaiser vereitelt; aber die Liebe hat in beider Herzen Wurzel gefaßt, und so kommt mit Hilfe der Mutter Agnesens rasch eine heimliche Trauung zustande. Kaiser Heinrich VI. und der Pfalzgraf haben indes aus politischen Gründen die Absicht gefaßt, sie dem französischen König zur Gattin zu bestimmen. Daher der Zorn der beiden, als sie erfahren, daß man ihren Plan durchkreuzt hat. Auf dieser historischen Grundlage baut sich das Schauspiel auf. Den Höhepunkt bildet die Verstoßung Agnesens durch ihren Vater, die Katastrophe, die merkwürdige Rettung desselben aus Todesgefahr durch den jungen Heinrich, worauf die Aussöhnung zustande kommt. Diese Familiengeschichte hat ihr großes nationales Nachspiel im fünften Akt, da der Löwe, über die unerwartete Wendung erfreut, den Herzensbund segnet und sich in der Folge mit dem Kaiser nicht nur verschwägert, sondern auch innerlich verbrüdert. Staufen und Welfen sind nun eins, und der Sohn Heinrichs des Löwen wird hohenstaufischer Erbe der Pfalz im Rhein.

Friedrich von Heyden und Felix Dahn haben den Stoff, wie er sich ursprünglich von selbst darbietet, episch behandelt. Bei Heyden und Dahn ist durch den Vollzug der Heirat schon der Friede geschlossen. Denn da die Eltern damit einverstanden und die Liebenden kirchlich verbunden sind, bleibt dem Kaiser auch nichts andres übrig, als sich zufrieden zu geben. Auch er versöhnt sich also unbedenklich mit den Feinden seines Hauses. Greif jedoch hat den Pfalzgrafen zu einer dramatisch handelnden Person umgestaltet. Während dieser in der Geschichte sich mit dem Vorgehen seiner Frau einverstanden erklärt, während Heyden und Dahn darin sklavisch der Historie folgen, zeichnet Greif ihn als stolzen, jähzornigen Mann, der für sein Kind eine Königskrone gewinnen will und der seinen Willen durch-

Digitized by Google

zusetzen gewöhnt ist. So kommt es bei ihm zu nochmaligem persönlichen Zusammenstoß, in den verstärkend auch die Macht der Elemente eingreift. Die Todesgefahr, in die der Pfalzgraf durch den Wettersturm auf dem Rhein versetzt wird, und aus der ihn der verfolgte Eidam im Angesicht Agnesens befreit, löst den sonst menschlich kaum auszugleichenden Konflikt auf.

Das Traumhafte, Visionäre, das bei Shakespeare eine überaus große Rolle spielt und von Greif in vielen seiner Dramen auffallend oft verwendet wird, hat in diesem von romantischem Geist beseelten Schauspiel seine besondere Bedeutung. Wie Goethes Egmont nach seinem Gespräch mit Ferdinand den Schlaf ruft, und wie dann im Traum die himmlische Freiheit mit den Zügen Klärchens erscheint, so sehnt auch Konrad, aus seiner Ohnmacht erwacht, den süßen Schlummer herbei, als er sich mit den Seinen versöhnt hat:

„. . . . Nicht brauch ich mehr zu rufen
Schlaf, komm Schlaf! Er stellt von selbst sich ein,
Seit das Gewissen ruhig, und er löst
Die müden Glieder mit wohltät'ger Hand,
Daß jed' Gefühl des Ungemachs verschwindet
Und lichte Bilder um die Seele gaukeln.
Wie leicht das Herz! — Was sprach der fromme Bischof?
„„Geht, Konrad, in Euch jetzt, da es noch Zeit.
Dann ist's zu spät, wenn Ihr die Tat bereut.““
Noch nicht zu spät und keine Reue drum,
In dem erblühen soll mir künftig Glück.
Ich gab mein Kind ihm ohne Vorbehalt
Und segnete mit Inbrunst ihren Bund,
Durch den sich mein Geschlecht erhalten soll
Bis hin zu unabsehbar fernen Tagen —
Dort kommen sie herauf in goldner Helle — —“

Er schläft ein; sanfte Musik ertönt, und es zeigt sich ihm die große Zukunft des von seiner Tochter mitbegründeten Hauses.

„Dem Himmel Dank, der uns dies Kind gegeben,
In dem wir blühend sollen weiterleben
Und fort auch wirken in die fernste Zeit,
Durch ihn, der segnend Glück und Ruhm verleiht.“

Digitized by Google

Diese wundervolle, tiefsinnige Szene, die mehr bedeutet als den Ausfluß einer patriotisch-dynastischen Tendenz, die dem Ganzen seinen weltgeschichtlichen Hintergrund verleiht, andeutungsweise, zart, duftig und leise, um den innersten Ton des Stückes nicht zu verletzen, gehört zu den Perlen Greifscher Poesie. Wir merken, wie sich an entscheidenden Stellen der Reim durchringt und der ruhige, klare Blankvers dadurch einen erhöhten Schwung erhält. Dieses Kunstmittel liebt der Dichter auch sonst anzuwenden, vor allem, wenn er einen Akt- oder Szenenschluß wirksamer gestalten will.

„Heinrich der Löwe" und die „Pfalz im Rhein" haben eine gewisse Verwandtschaft mit Kleists „Kätchen von Heilbronn" und dem Ritterschauspiel des 18. Jahrhunderts infolge des stark romantischen Requisits, das in beiden Stücken zur Geltung kommt: Herberge und Köhlerhütte, Nacht und Unwetter, Schlaf und Traum, prunkvolle Fürstenversammlungen. Gottschalk, der wackere Knecht in „Heinrich dem Löwen", erinnert an den getreuen Gottschalk im „Kätchen von Heilbronn". Und wie hier Theobald Friedeborn wegen der Liebe seiner Tochter zuerst im Grimm entbrennt, dann aber milde wird und die kaiserliche Gnade dazu kommt, so vollzieht sich dieselbe Wandlung in der „Pfalz im Rhein" bei Konrad, dem Pfalzgrafen, während Kaiser Heinrich am Ende dem früher verstoßenen Paar seine volle Huld zuteil werden läßt.

Nicht nur in „Heinrich dem Löwen", auch in der „Pfalz im Rhein" hat die Natur ihren lebhaften Anteil am Gesamteindruck des Dramas. In Greifs Schauspielen bildet die Landschaft, und zwar die große, heroische Landschaft ein Mittel des künstlerischen Ausdrucks von so feiner und doch starker, mit den geistigen Grundlagen des Stückes so innig verwobener Wirkung, daß die Größe des Bühnenraums als Verkürzung des Weltbildes und die äußere Ausstattung nicht gänzlich zurücktritt, so wenig auch der Dekoration im engeren Sinn an selbständiger Aufgabe überlassen ist. Aber eigentlich erst in „Konradin", dem letzten Hohenstaufendrama, in dem uns noch einmal der südliche Himmel begrüßt, schwer und bang voll bitterer Wehmut gleich dem Abschiedsgruß des Dichters von

Digitized by Google

seiner Jugendzeit, in „Konradin" lodert dieser Landschaftszauber in leuchtenden Farben.

Frühzeitig war dem Dichter der Stoff nahe getreten. In den Aufsätzen, in denen er 1874 seine gemeinsam mit Karl du Prel in Italien unternommenen Wanderungen der „Neuen Freien Presse" beschrieb, finden sich mehrere Stellen, die verraten, wie groß Greifs Vorliebe für Konradins Schicksal schon damals war. Greif wendet sich dort unter anderem auch gegen die landläufige Ansicht, daß der Zug Konradins nur ein tollkühnes Unternehmen gewesen sei, ohne alle Bedingungen zum Erfolge. Konradin habe vielmehr sehr günstige Aussichten gehabt, und nur seines Gegners harte Rücksichtslosigkeit, grundsätzliche Hinterlist und Tücke sei Schuld an seinem Untergang gewesen. „Es wird noch die Zeit kommen," meint Greif selbst, „da wir in dem seine Rechte mit dem guten Schwert verteidigenden Schwabenkinde das Ideal eines deutschen Helden und Kriegers, unseren Achill erblicken werden."

Man hat gegen Greifs „Konradin" eingewendet, was man gegen jede Behandlung dieses Stoffes bisher eingewendet hat, er sei undramatisch. In diesem Sinne besitzen wir Äußerungen von Willibald Alexis und Immermann, aber sie betreffen nur Dramen bis zu ihrer Zeit. Die Nachwelt hat die Ansicht, „Konradin" sei nicht bühnenfähig, den beiden bis über Greif hinaus nachgebetet. Und doch ist gerade die Auffassung dieses Dichters so eigenartig, daß sie eine gesonderte Betrachtung verdiente. Ich kann einem älteren Literarhistoriker nur beipflichten, der den Untergang Konradins als wahrhaft tragisch bezeichnet; denn dieser büßt für den unbezähmbaren Drang seines Hauses nach dem welschen Süden und für die Gewalttaten seiner Vorgänger; er stirbt nach den Forderungen der poetischen Gerechtigkeit, oder besser gesagt, gemäß der inneren Folgerichtigkeit des menschlichen Geschehens, weil er ein Staufer ist. Diese Idee haben frühere Bearbeiter des Stoffes verfehlt. Greif stimmt in seiner Auffassung diesmal mit Gustav Freytag überein, „daß Konradin, das Hohenstaufenkind, einen Haufen zusammenrafft und in Italien von seinem Gegner erschlagen wird, das ist an sich nicht dramatisch

Digitized by Google

und in keiner Bedeutung tragisch. Ein schwacher Jüngling mit geringen Hilfsmitteln — es war in der Ordnung, daß er unterlag. Wenn uns aber in die Seele fällt, daß der Jüngling nur dem alten Zuge seines Geschlechts nach Italien folgt, daß demselben Zuge fast alle großen Fürsten seines Hauses unterlegen sind und dieser Zug eines Kaisergeschlechts nichts Zufälliges ist, sondern auf der uralten Verbindung Deutschlands mit Italien ruht, so erscheint uns der Tod Konradins allerdings tragisch, nicht für seine Person, sondern als letzter Ausgang der größten Herrenfamilie jener Zeit".

Konradin verlebt zu Arbon am Bodensee in ländlicher Abgeschiedenheit seine Jugendtage. Gesandte aus Italien suchen ihn aus seiner Ruhe herauszureißen; sie fordern ihn auf, die Rechte seines Hauses im Süden zu wahren. Nur mit Mühe vermag Konradins Mutter den Wagemut des jungen Helden zurückzuhalten:

„Zieh nicht nach Welschland aus, mein Konradin,
Nur blinder Ehrgeiz lockt dich in die Ferne;
Denn ob du gleich der wahre Erbe bist,
So ist doch deine Zeit noch nicht gekommen.
Und folge nicht zu lockender Verheißung,
Wie es dein Vater tat, der sterbend noch
Den Tag verflucht, der ihn zum Süden führte.
Glaub, wenig ist zu bau'n auf welschen Sinn."

Aber als man schließlich Konradins Ehre in Zweifel zieht, gibt es für ihn kein Zaudern mehr. Friedrich von Österreich, sein getreuer Freund, begleitet ihn. Verona huldigt dem Hohenstaufen. Verschwörer wollen ihn durch einen Giftmord aus dem Wege räumen. Vor den Toren Roms wird er durch einen päpstlichen Legaten in den Kirchenbann getan. Allein den überzeugten Ghibellinen vermag nichts auf seinem Heldenzuge aufzuhalten. Er glaubt an seine große Sendung mit der Zähigkeit eines echten Germanen. Auch im Höhepunkt der Tragödie bekundet Konradin seinen urdeutschen Charakter. Ohne Falsch im Herzen schließt er sich großmütig Violante, der feurigen Tochter des Verschwörers Frangipani, an. Von den Römern läßt er sich mit dem kaiserlichen Hermelinmantel

Digitized by Google

schmücken. Den Ruhm seines Volkes zieht er der eigenen Sicherheit vor. In der Schlacht bei Astura siegt Konradins Todfeind Karl von Anjou. Nun naht das Ende. Nur die Flucht könnte Konradin retten. Violante ist um den Preis seiner Liebe bereit, ihm zu helfen. In einer ergreifenden Szene, die man schon wegen ihrer Formvollendung mit Goethes „Iphigenie" verglichen hat, führt uns der Dichter die beiden zum letztenmal vor. Ein überaus reizvolles Landschaftsbild tut sich vor uns auf. Wir sind an der Küste von Astura, mit dem Ausblick auf das ragende Kap der Circe. Vorn erhebt sich das getürmte Schloß, zu dem eine Zugbrücke hinüberführt. Im Mittelgrund steht eine Fischerhütte und der Port, den eine in das Meer auslaufende Düne begrenzt. Ein geräumiges Boot vorn beim Landungsplatz ist mit einer Kette am Ufer befestigt. Die Landschaft und jegliches Detail deuten auf das feinste die kommende Handlung an. Violante erwartet Konradin:

„Die Ruhe schwand, ich fühl' es, wie für immer
Seit jener Stunde, die mich Konradin
Erblicken ließ; im Wachen und im Träumen
Beschäftigt mich allein sein hohes Bild,
Und wo ich ruhen oder wandeln mag
Erzählt mein stürmisch Herz mir nur von ihm.
Von jeder Welle, die ans Ufer dringt,
In jedem Windhauch, der den Turm durchstreicht,
Vermein' ich eine Stimme zu vernehmen,
Die von ihm spricht, ja, oftmals kommt mir's vor,
Ich hör' ihn selbst. — Dann pocht das Herz mir laut;
Doch ach, schon in dem andern Augenblick
Erkenn' ich meinen Irrtum und verwünsche
Mein einsam Los, das mich entfernt ihm hält.
Was kann, so überleg' ich dann, ihm bringen
Die nächste Zukunft als gewisses Los?
Entweder Glück im Felde und die Ehren
Des Sieges oder Untergang und Tod,
Wenn Flucht ihn nicht errettet. — Flucht zu mir!
Welch Glück im Unglück würde das bedeuten!
Ihm dürft' ich die bereite Hilfe bieten,
Sich zu entziehn dem grimmigen Verfolger

Digitized by Google

Und mir dafür verschaffen einen Thron
In seinem Herzen, den ich vor der Welt
Ein Recht sogar gewänne zu besteigen.
So würde mir, was ich ersehnt, zuteil.
O hilf, Madonna, schenk' mir dein Erbarmen,
Laß Hilfe finden ihn in meinen Armen!"

Der entscheidende Augenblick ist gekommen. Mit süßen Koseworten fleht nun Violante um Konradins Liebe. Er aber hält zurück:

„Laß ab, laß ab, dein Herz treibt dich zu weit!
Laß es bewenden bei der Freundin Namen!
Ich bin ein Deutscher, eine Deutsche nur
Kann die Erkorne meines Herzens sein."

Damit besiegelt er sein Schicksal. Violante verrät ihn an den ihn soeben verfolgenden Feind. Konradin wird mit seinem Gefolge gefangen. Voll Fassung ergibt er sich. Als er aber Violante unter den Häschern sieht, da wirft er das Amulet, das er einst von ihr erhalten, mit einem schmerzlich vorwurfsvollen Blick ihr vor die Füße:

„Das hätt' ein deutsches Mädchen nicht getan."

So schließt der vierte Akt, dem zwei in der zweiten Fassung verkürzte Szenen folgen: Konradin und Friedrich im Kerker vor ihrem Gang zum Schafott, Elisabeth an der Bahre ihres Sohnes.

Es ist bewundernswert, mit welcher Maßhaltung, die etwas Antikes an sich hat, Greif den Helden in den letzten Stunden seines Lebens uns vor Augen führt. Konradin und Friedrich von Österreich sitzen ruhig an einem Tisch und spielen Schach, als ob nichts geschehen wäre, als ob der drohende Tod noch in weiter Ferne stünde. Robert von Bari tritt in den Kerker und verkündet den Gefangenen im Namen Karls von Anjou das grausame, schändliche Urteil. Währenddem dringt Friedrich mit geballter Faust auf ihn ein, Konradin aber hält den Freund zurück:

„Beruh'ge dich, wir stehn in Gottes Hand,"

Digitized by Google

und nachdem das Urteil zu Ende gesprochen ist, nachdem der Todesbote den Kerker verlassen hat, bricht der Held in keine Klage aus:

„Es ist gekommen, wie ich es geahnt
Und meine Mutter es vorausgesehn.
Wir müssen sterben —
(Friedrich an sich ziehend)
dein Vertraun auf mich,
Wie wird es dir so bitterlich belohnt."

„So die Leidenschaft in ein die Empfindung nur andeutendes, nicht ausschöpfendes Wort, ja, in eine Gebärde zusammenzudrängen, ist von früh an Kleists Art gewesen: die Art des echten Dramatikers", sagt Otto Brahm, indem er von der „Familie Schroffenstein" handelt, da Ottokar bei der niederschmetterndsten Nachricht seines Lebens nicht mit einem wortreichen, klingenden Ausbruch diese entgegennimmt, sondern mit einem einzigen Satz und einer bezeichnenden Bewegung; er lehnt sich auf Johanns Schulter und bittet nur: „O laß an deiner Brust mich ruhn, mein lieber Freund." Die Anwendung auf Greif ergibt sich von selbst.

Die letzte Szene führt uns in eine unbelebte Gasse von Neapel. Man hat einen Blick auf das Meer. Violante tritt auf. Sie erwartet Konradin, den sie verraten hat, auf seinem letzten Gang. Zu seinen Füßen stürzt sie nieder und bittet um Verzeihung. Und er verzeiht. Kriegsknechte stoßen ihn vorwärts. Der Zug setzt sich in Bewegung und entschwindet. Die Bühne bleibt. Nach einer spannenden Pause naht eine Frau in tiefer Trauer, von zwei Hellebardieren geführt. Es ist Elisabeth, Konradins Mutter, die den Kerker sucht, wo ihr Sohn gefangen lag. Weiter vorzudringen ist ihr nicht erlaubt. Vor dem Marienbild des Klosters, das den Hintergrund der Szene abschließt, bricht sie zusammen. Man hört tobende Stimmen in der Ferne, die immer lauter werden. Eine Glocke beginnt zu läuten. Der Lärm verstummt. Und während in stilles Gebet versunken die trostlose Mutter den toten Sohn beklagt, kehrt Violante zurück, um auch Verzeihung von ihr zu erflehen. Ein gewaltiger Auftritt folgt. Karl von Anjou

Digitized by Google

trifft mit seinen Reisigen auf der Rückkehr von der Richtstatt Konradins Mutter. Die Leichen der Helden werden auf verhüllter Bahre dahergetragen, vom trauernden Volk begleitet. Nach einer erschütternden Anklage, die Karl von Anjou und die Träger der Bahre verscheucht, sinkt Elisabeth an dem entseelten Körper Konradins nieder. Und indem sie sich über die Bahre beugt, fällt der Vorhang.

Greifs „Konradin" kann man mit Recht als die Tragödie der Nationalität bezeichnen. In keinem andern Drama hat der Dichter das Deutschtum im Gegensatz zum Ausland so kräftig und entschieden charakterisiert wie hier. Sie stellt daher mehr als eine bloße Charaktertragödie dar. In ihr ist nicht ein, sondern *der* deutsche Held gezeichnet. Das Individuelle tritt hinter dem Typischen zurück, und doch nur so weit, als es nötig ist, den großen Kampf zwischen Germanentum und Romanentum in einem bedeutungsvollen Augenblick von unabsehbarer Tragweite festzuhalten.

Volkstümliche Töne klingen überall durch. Da kommt dem Dramatiker der Lyriker zu Hilfe. Einschmeichelnde Lieder sind in Greifs Stücken gern gebrauchte Kunstmittel, um Stimmung zu erregen. Wie das leichtsinnige Trinklied des alten Welf in „Heinrich dem Löwen", so tragen die folgenden Spottverse der Schiffer im „Konradin" viel dazu bei, der dargestellten Handlung die richtige Farbe zu verleihen:

„Was ist's, wer kann mir sagen,
Mit König Konradin?
Man sieht ihn Waffen tragen;
Doch liebt er mehr zu jagen
Als in den Kampf zu ziehn.
Er ist von hohem Stamme,
Doch niedrig seine Bahn!
Daß Gott sein Herz entflamme!
Er gleicht, kein Leu, dem Lamme,
Des klagen wir ihn an."

Mit diesem Lied ist aber auch das erregende Moment gegeben; denn nun erst beschließt Konradin den Heldenzug nach Italien. Diese lyrischen Einstreuungen Greifs erinnern un-

Digitized by Google

willkürlich an die Kunstform der Romantiker, denen er ja auch in der häufigen Verwendung des Traummotivs nahesteht, das im „Konradin“ ebenso wie in früheren Dramen eine Rolle spielt.

Adolf Pichler rühmte an den Hohenstaufendramen Greifs, soweit er sie kannte, einen warmen Hauch, eine Fülle schöner Szenen ohne rhetorisches Pathos, aus welchem Urteil des Dramatikers inneres Verhältnis zu Shakespeare im Gegensatz zu Schiller neuerdings erhellen mag. Auch Goethe steht er so in wesentlichen Stücken fern. Götzisch ist nur eine Dichtung Greifs, sein „Ludwig der Bayer oder der Streit von Mühldorf“ (1891), womit er eigentlich das deutsche Volksdrama der jüngsten Zeit begründet hat.

Unter dem Einfluß des Oberammergauer Passionsspiels kam in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts die sogenannte Heimatkunst auch auf der Bühne zur Geltung. Während das früher entstandene Luther-Festspiel zu Worms einen wesentlich konfessionellen Charakter besessen hatte, suchte man nun auch das weltliche Theater ausgesprochen volkstümlichen Zwecken dienstbar zu machen. Und für diese Zeit wirkte Greif geradezu bahnbrechend. Nachdem sein „Ludwig der Bayer“ am 5. Juni 1892 zu Kraiburg in Oberbayern nah dem berühmten Schlachtfeld von Ampfing durch Männer und Frauen aus dem Volke in einem eigens dafür erbauten Schauspielhaus zum erstenmal dargestellt worden war, fand das Beispiel eifrigste Nachahmung. Von den Andreas Hofer-Spielen in Tirol bis zum Liechtensteintheater in Schwaben und dem Harzer Bergtheater entstand eine ganze Reihe ähnlicher Unternehmungen, die leider nicht immer von den reinen Tendenzen beseelt waren wie die erste Tat zu Kraiburg am Inn.

In der Technik schloß sich das Kraiburger Theater der sogenannten Shakespeare-Bühne an, die zum erstenmal 1889 auf dem Münchener Hoftheater zur Anwendung kam und einen raschen Szenenwechsel gestattet. Kompositionsarme Stücke können ihre dürftige Natur auf einer solchen Bühne nicht verbergen; aber ein in so raschem Fluß sich entwickelndes Schauspiel wie „Ludwig der Bayer“ kommt erst auf ihr zu rechter Geltung.

Digitized by Google

Sehr bemühte sich um sie und das Stück Josza Savits, der auch die Münchener Aufführung auf dem Hoftheater leitete.

Was Greif in seinen „Gedanken über die Münchener Shakespeare-Bühne" von Shakespeare sagt, wende ich auf ihn selbst an. Denn auch Greifs Bühnenform ist die geschlossenste, die sich denken läßt, aber dabei auch zugleich die freieste unter allen denkbaren. „Von der zwingenden Notwendigkeit, die uns sonst auferlegt ist, möglichst jeden Szenenwechsel zu vermeiden und damit auch eine Zerlegung des Stoffes in seine natürlichen Teile sowie eine Gliederung desselben nach dem ihm innewohnenden organischen Prinzip erst in zweite Linie zu setzen, ist er, wie von jedem andern konventionellen Zwang, völlig entbunden." Schon in „Liebe über alles", aber auch in den Hohenstaufendramen hat Greif der freien Bühne vorgearbeitet, deren Bestreben es ist, jeden Vorgang von beliebiger Dauer an jedem Ort und in jeder Folge sowie auch die augenblickliche Rückkehr an den eben erst verlassenen Schauplatz jederzeit äußerlich zu ermöglichen. Und so kann auch Greifs Phantasie ungehindert Städte und Länder durchfliegen, ohne ein andres Gebot zu kennen als die stetige Entfaltung des sittlich-künstlerischen Gedankens, der seinem „Ludwig dem Bayer" in besonderem Maße zugrunde liegt.

Greif dachte, als er das Stück schrieb, nicht daran, eine literarische Volksbewegung ins Leben zu rufen. Absichtslos und naiv ging er, wie in seiner volkstümlichen Lyrik, auch hier ans Werk. Sein „Ludwig der Bayer" entstand weder Kraiburgs wegen noch aus partikularistisch-patriotischen Gründen. Im Gegenteil, das Kraiburger Volkstheater ward erst unter dem Eindruck gegründet, den das Stück auf die dortigen kunstempfänglichen Kreise auszuüben begann. Und der deutsche Reichsgedanke leuchtet aus der Dichtung viel wirksamer hervor als aus den meisten Dramen Wildenbruchs, weil er anspruchslos und unaufdringlich in dem innersten Wesen der Helden wurzelt, eine geheime Flamme, unausgesetzt tätig, bis die gemeinsame nationale Begeisterung der kämpfenden Parteien zum lodernden Brande wird, der das einige Reich zusammenschweißt. Nicht zufällig steht Friedrich von Zollern, der edle und getreue

Digitized by Google

Burggraf von Nürnberg, im Vordergrund. Sein Leben ist das schönste Preislied auf die Treue. Und so spricht denn auch er den Grundgedanken der ganzen Dichtung aus: „Die Treue ist des Deutschen höchster Schatz.“ Ich sage deutlicher, den Grundgedanken der Handlung, denn „Ludwig der Bayer“ ist seinem Stoff entsprechend eher ein Episodenstück als ein Charakterdrama. Zwar sind die einzelnen Individualitäten kräftig gezeichnet, jeder Zoll an ihnen eine Bühnengestalt, aber wie in Goethes „Götz“ erscheint um der Mannigfaltigkeit und des Reichtums der Handlung willen die Entwicklung der Charaktere oft unterbrochen. Shakespeare wieder zerreißt, um mit Otto Ludwig zu reden, die Handlung scheinbar, damit er die Charakterentwicklung, vor allem ihre Steigerungen, desto stetiger behandeln kann. „Die Shakespearische ist die eigentlichste dramatische Form, wenn das Werden und Wachsen das Dramatische ist, was es auch wirklich ist. Dagegen im Götz die wahrhaft epische Form erscheint, äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum. Das Dramatische ist das Wechseln im Bestehenden, das Epische das Bestehen im Wechsel. Der epische Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatische geht aus der Handlung hervor.“ Greif hat aus dem Stoff allerdings gemacht, was möglich war. Schon ein Vergleich mit Uhlands Drama tut dies zur Genüge dar. Während Uhland kaum die Schauplätze angibt, öffentlich Wichtiges in zu engem Kreise spielen läßt und nur wenige hervorragende Personen einführt, ist bei Greif alles lebensvoller gestaltet. Ein Hauptvorzug aber besteht darin, daß nicht Ludwig der Bayer, der, je mehr des Herzens Widerstreit in diesem milden Fürsten geschlichtet erscheint, desto weniger zum tragischen Helden taugt, und auch nicht Herzog Leopold, der neben dem Kaiser bei Uhland den Vordergrund einnimmt, sondern Friedrich der Schöne als der eigentliche Träger der Handlung ausgezeichnet wird; denn es ist klar, daß Friedrich, sowohl durch den inneren wie äußeren Konflikt, indem er sein verpfändetes Ehrenwort gegen seinen Ehrgeiz und die ihn bestürmenden Bitten der Brüder und Freunde, ja der blinden Gattin, aufrechthält, der tragische Held dieser Begebenheit ist.

Digitized by Google

„Ludwig der Bayer" hatte bisher den größten Erfolg unter allen dramatischen Dichtungen Greifs. Das Stück wurde in Kraiburg mehr als fünfzigmal gegeben. Gäste aus allen Gauen Deutschlands strömten herbei, um es zu sehen, und der jubelnde Beifall Tausender wird ihm auch fürderhin getreu bleiben. Welche Wirkung aber, so frage ich, müßten erst die übrigen Dramen Greifs haben, wenn sich die deutschen Theater entschlössen, Laubes Vorgang zu folgen und sie nicht nur vorübergehend, sondern dauernd in ihren Spielplan aufzunehmen?

Was weder dem rein epischen Schauspiel Uhlands noch dem patriotischen Salondrama Heyses gelang, die Herzen des Volkes zu erobern, das erreichte Greif auf einen Schlag. In seinem „Ludwig der Bayer" ist aber auch kein Wort zu finden, das im Volk nicht gebräulich wäre, kein Ausdruck, kein Gedanke, der dem Volksempfinden ferne läge. Nur im Aufbgu ist er Götzisch, in der Form aber durchaus eigen von einer unvergleichlichen Natürlichkeit und schmucklosen Einfalt, die mit ihrem bescheidenen Sinn ebensowenig zu prunken wie zu eifern versteht. Shakespearisch ist er vor allem in der Verwendung des Wunderbaren, das auch in seine größere Schöpfung „Agnes Bernauer" hineinspielt. Shakespeares „wunderbare Welt besteht", wie Tieck sagt, „nicht aus den römischen oder griechischen Gottheiten oder aus unwirksamem allegorischen Wesen . . . ., sondern als Volksdichter ließ er sich zu der Tradition seines Volkes hinab. Da die Phantasie des gemeinen Volkes den Aberglauben erschafft und ausschmückt, so ist es natürlich, daß in den Produkten der erhitzten und geängstigten Einbildungskraft immer ebensoviel Kindisches als Schreckliches liegt, ebensoviel widrige und abgeschmackte Züge als schöne und fürchterliche. Hätte Shakespeare ohne Unterschied diese Vorstellungen des Volkes adoptiert, so hätte er wohl auf den Beifall des Pöbels rechnen können, aber jeder Leser von geläutertem Geschmack und geläuterter Phantasie hätte dann auch unwillig die Mißgeburten seines Gehirns aus den Händen geworfen. Er zeigte aber hier sein feineres Gefühl; als einem echten Dichter war es ihm

Digitized by Google

nicht genug, sich zu den Vorstellungsarten des Volkes herabzulassen, sondern er hob diese Vorstellungen zugleich zu seinem eigenen Geiste hinauf; — er begegnete der Phantasie des Volkes, aber er forderte von diesem auch eine Veredlung und Verfeinerung des Gefühls. In dieser Vereinigung veredelte er den gemeinen Aberglauben zu den schönsten poetischen Fiktionen, er sonderte das Kindische und Abgeschmackte davon ab, ohne ihm das Seltsame und Abenteuerliche zu nehmen, ohne welches die Geisterwelt dem gewöhnlichen Leben zu nahe kommen würde." So wirkt in Greifs „Ludwig dem Bayer" der Zaubermantel des unheimlichen Kurt von Ebersdorf, so wird uns in der „Agnes Bernauer" die Wahrsagerin Lintrud begegnen. Dem romantischen Auftreten Kurts von Ebersdorf geht eine musikalische Szene voran. Walburga, die Tochter des Kerkermeisters zu Trausnitz, die Friedrich den Schönen heimlich liebt, singt ihm ein Volkslied vor. Das ist ein Kunstgriff des Dichters, der dadurch unsre Phantasie schon im voraus bestechen und unsern Verstand einschläfern will, wie dies auch schon Shakespeare und Raimund lieben. Greif kennt den Einfluß der Tonkunst auf das menschliche Gemüt zu sehr, um auf ihre Unterstützung zu verzichten, und er bringt sie daher gern zur Geltung, wo es angeht. Der bedeutungsvolle Traum Konrads in der „Pfalz im Rhein" wird gleichfalls musikalisch eingeleitet. Wir sehen daraus, daß Greif mit feinem Gefühl zu beachten weiß, was einer tieferen poetischen Wirkung sicher zu sein scheint. Und wie seine Lyrik, so erquicken uns auch seine Dramen durch das wunderbare Helldunkel Rembrandtscher Töne, vergleichbar dem Dämmerlicht von Shakespeares „Sommernachtstraum". Ein Werk vereinigt alle diese Vorzüge mit denen seines jugendlichen Schaffens, ein Werk, aus dem die abgeklärte Reife eines vielerfahrenen Lebens ebenso spricht wie die ewige Jugend seines ungebrochenen Dichtergenius, ein Werk, das den höchsten Anforderungen der Kunst nicht minder gerecht wird als der Auffassung des völlig ungelehrten Volkes: „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg".

Das echt romantische Motiv von der schönen Baderstochter, die während der Abwesenheit ihres herzoglichen Gatten

Digitized by Google

auf Anstiften seiner Widersacher in der Donau ertränkt wurde, liegt bereits einem alten Volkslied zugrunde (Erk-Böhme, Liederhort Nr. 92). Es ist im 18. und 19. Jahrhundert in Bayern und ganz Österreich als weit verbreitet und bis in die neueste Zeit gesungen nachweisbar, aber in seinem Ursprung bereits ins Mittelalter zurückzuführen. Agnes ist darin das reine, schöne Weib, durch seine Treue unschuldig in den Tod getrieben. Von den zahlreichen Dramatikern, die sich dieses Stoffes bemächtigt haben, sind nur wenige derselben Auffassung des Charakterbildes treu geblieben. Die bekanntesten Bearbeitungen vor Greif, die des Grafen Törring, Hebbels, Ludwigs und Melchior Meyrs sind alle voneinander grundverschieden. Lehrreich ist ein Vergleich des Greifschen Stückes mit dem Hebbels, weil dieses bisher in Deutschland die größte Anerkennung gefunden und einen Dichter wie Gottfried Keller zum Plan einer Fortsetzung angeregt hat, trotz der heftigen Ablehnung durch Otto Ludwig. Hebbel hält sich an das Tatsachenmaterial der Geschichte, Greif an die volkstümliche Überlieferung. Der eine läßt die Verbindung zwischen Albrecht und Agnes die historischen drei Jahre währen, der andre drängt die Ereignisse in den engen Zeitraum von Frühling bis Herbst 1435 zusammen. Auch in dem Anteil, den Herzog Ernst an der Ermordung seiner Schwiegertochter nimmt, bleibt der ältere Dichter mehr bei der geschichtlichen Wahrheit, während der jüngere die Intrigen eines Ruchlosen zu Hilfe nimmt. Alles Anekdotenhafte hat Hebbel mit strenger Hand aus seinem Stoff ausgeschieden; Greif dagegen liebt das schmückende Rankenwerk, das seine Charakterzeichnung so einnehmend gestaltet. Sogar den detaillierenden Zug der alten Chronik, wonach man den roten Wein, den Agnes getrunken, in ihrer Kehle habe hinabfließen sehen, als besonderen Beweis zarter weiblicher Schönheit, behält er bei. Hebbels Stück ist mehr eine Staatsaktion als eine Charaktertragödie, mehr ein Hegelsches Ideendrama als ein Volksstück. Darum ließ es Otto Ludwig kalt, wozu der mitunter recht verkünstelte Prosastil nicht wenig beitrug. Greifs „Agnes Bernauer" ist in Versen geschrieben und von jenem einfachen, schlichten,

Digitized by Google

innigen und reinen Pathos beseelt, ohne das keine wirksame, eindrucksvolle, erschütternde Tragödie bestehen kann. Greifs Drama ruht auf rein menschlichem Grunde. Die irrende Liebe eines schönen Weibes ist sein Inhalt. Agnes stirbt an dem unausgesprochenen, uneingestandenen, darum nicht minder tödlichen Gefühle in der höchsten Sache, die ihr als einer der vollkommensten Vertreterinnen ihres Geschlechtes anvertraut ist, in der größten Angelegenheit der Menschheit geirrt zu haben. Überhaupt steht Agnes völlig im Mittelpunkte der Handlung. Mit ihrer Charaktergröße verglichen, kann keine der übrigen Gestalten standhalten. Neben ihr verblassen alle andern, selbst der temperamentvolle Albrecht, der milde, gute Herzog Wilhelm, der wackere Pflegebruder Jörg und Afra, die getreue. Agnes gleicht in vielen Stücken Goethes Gretchen. Eine Heilige nennt sie der Kerkermeister, und sie ist eine Heilige, aber nicht als weltabgewandte Gottesbraut, sondern weil sie ihrer menschlich reinen Empfindung treu bleibt und, den Drohungen der rohen Gewalt gegenüber furchtlos, das Unabwendbare mit der frommen Ergebung trägt, welche echter Weiblichkeit tiefinnerst eignet. „Darum," so sagt ein Kritiker in der Münchener „Allgemeinen Zeitung", „hat auch ihre Frömmigkeit nichts Krankhaftes oder Gemachtes, denn sie ruht auf dem festen Grunde einer in sich einigen und ganzen Natur. Und weil ihre Tugend eben die volle Gesundheit einer unbefleckten Seele ist, darum wirkt ihr inneres Wesen nicht minder als ihre wunderbare Schönheit auf alle, die ihr nahekommen. Agnes leidet schuldlos, sie sühnt ‚eine Schuld, die ihr Geschick geboren'" (Prolog). Damit hat Greif ein altes Vorurteil, das noch Otto Ludwig teilt, glücklich überwunden. Aber ebensowenig ist seine „Agnes Bernauer" eine Märtyrertragödie, denn die Heldin ist von menschlichen Schwächen durchaus nicht frei. Zum wahrhaften Engel wird sie eigentlich erst in der erschütternden Kerkerszene, die ihren letzten Brief an Albrecht und das tiefsinnige Marienlied enthält. Noch einmal überdenkt Agnes die selige Zeit des Erwachens ihrer Liebe, indem sie Albrechts Bild betrachtet, das sie stets bei sich trägt:

Digitized by Google

„Er hatte mich gesucht auf allen Gassen.
Umsonst! Ich kam ja selten nur hinaus;
Der Vater wollt' es nicht und hatte recht.
Ich wollt', ich wäre nie — nein, Albrecht, nein! —
Du bist ja schuldlos, o verzeihe mir!
Doch jenes Mal entwich ich seinem Gruße.
Da war es wieder Jörg, der mich verlockt,
Den Zug mit anzusehn, so traf mich Albrecht.
Wie sprach er gleich? „„Ich grüß Euch, holde Jungfrau.““
„„Dank, hoher Prinz!““ und lang so ging es weiter,
Bis ich den Ring an seinem Finger merkte. —
Jetzt kam die Zeit, die schwere, da der Vater
Zur Hochzeit trieb und ich ins Kloster wollte,
Bis Er zuletzt erschien, Jörg an der Seite! . . .
Wie aber kam ich zu dem frommen Liede,
Das Albrecht schuf zum Preis der Gottesmutter?
Er sandte mir es durch den Bruder zu.
O Wonne, als ich's sang auf meiner Kammer
Und mir die Seele so vom Harm befreite!
Wie drängt es mich, es einmal noch zu singen!“

Sie eilt vor das Marienbild und fällt in die Knie, worauf sie mit zitternder, doch vernehmbarer Stimme singt:

„Ich grüße dich, Maria, dich, du Magd des Herrn,
O Mutter voller Gnaden!
Du gleichst im Tau dem Morgenstern,
Wenn Tränen mich beladen.
Ich grüße dich herzinniglich,
Maria dort, ich grüße dich!

Ich grüße dich, Maria, dich, zu jeder Zeit,
Du seligste der Frauen!
Du scheuchest allen Kummer weit,
Drum will ich dir vertrauen.
Ich grüße dich herzinniglich,
Maria dort, ich grüße dich!

Ich grüße dich, Maria, dich, wo ich auch bin,
Du Königin der Milde!
Ich weiß, mein Ruf dringt zu dir hin,
Knie ich vor deinem Bilde.
Ich grüße dich herzinniglich,
Maria dort, ich grüße dich!“

Digitized by Google

Hier quillt der ganze Zauber der geistlichen Poesie des deutschen Mittelalters wie aus einem geheimnisvollen Bronnen um die holdselige Gestalt, und das Überirdische tritt, wie bei Shakespeare, in seine Rechte. Ganz im Sinne Tiecks ist auch dieses Stück verklärt in einen wunderbaren Gesichtkreis erhoben, oder vielmehr hinter den handelnden Menschen tut sich der ahnungsreiche Hintergrund der Unendlichkeit auf. Eine zeitgenössische Stimme hat an der Dichtung einen Makel entdeckt, der für den ersten Blick recht einleuchtend erscheint. Daß nämlich ein Mann wie Herzog Albrecht, nachdem er zurückgekehrt sein heißgeliebtes Weib ertränkt und begraben findet, seinen schuldigen Vater mit dem Versöhnungskuß begrüßt, nur weil die Verstorbene in ihrer Engelhaftigkeit dies als letzten Willen ihm hinterlassen hat. Aber vielleicht soll gerade dieser fragliche Charakterzug das Bild Albrechts wesentlich ergänzen und völlig klarstellen, denn er besitzt eine unüberlegt leidenschaftliche Natur, die uns durch keine Tat überraschen kann.

Die Erstaufführung der „Agnes Bernauer" auf dem Münchener Hoftheater (1900) bewies nach damaligen Kritikern, daß dieses Stück das wirksamste aller Bühnendichtungen Greifs sei, und Adam Müller-Guttenbrunn schlug es daraufhin öffentlich, freilich bisher ohne Erfolg, für den Grillparzerpreis vor.

Eigenartig in der Sprache, vor allem durch den Reimgebrauch, ist Greifs „Hans Sachs", der, in Knittelversen gedichtet, erstmals in den Jahren 1862 bis 1863 verfaßt wurde und vom Dichter, nachdem dieser seine „Agnes Bernauer" beendet hatte, die letzte und endgültige Umarbeitung erfuhr. Den Vorwurf trug Greif schon als Jüngling in sich, ehe noch sein dichterischer Beruf feststand. Von einem Einfluß Richard Wagners, dessen „Meistersinger" 1862 in die Öffentlichkeit drangen, kann, wenigstens für die früheste Gestaltung, schon aus zeitlichen Gründen keine Rede sein. Auch zu Deinhardstein besaß der Dichter kein inneres Verhältnis. Er schöpfte vielmehr seinen ganzen Stoff aus dem „Pfennig-Magazin zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse", einem seinerzeit viel

Digitized by Google

gelesenen Unterhaltungsblatte, herausgegeben von Brockhaus in Leipzig (1839, Heft 309 und 310). Dort lernte er als Knabe die sagenhafte, mit prächtigen Holzschnitten ausgestattete Geschichte des jungen Hans Sachs kennen und konnte sie seitdem nie mehr vergessen. Deinhardstein scheint diese Quelle gekannt zu haben, da er die Szene vor dem Schuhladen ebenfalls wie Greif behandelt. In seiner Leutnantszeit schrieb nun der Dichter die erste Fassung seines „Hans Sachs" in Knittelversen nieder und übergab sie seinem Freunde Bayersdorfer zur kritischen Durchsicht. Bayersdorfer fand an ihr Gefallen, nur vermißte er das dramatische Gegenspiel, das jedoch bei der mehr lyrischen Anlage der Dichtung nicht so sehr in Betracht kam und wozu die Begabung des Dichters noch zu wenig ausgereift war. Gemeinsam mit Ludwig Erlenmeyer, einem poetisch begabten Jugendfreunde Greifs, machte sich nun Bayersdorfer selbst daran, ein solches Gegenspiel, in das er auch die Figur der Martha Schwerdtlein hineinbrachte, zu erfinden. In dieser entstellten Form kam nun das Ganze zum erstenmal in Druck. Wenn daher mit Recht die „Herübernahme der Frau Martha Schwerdtlein aus dem ‚Faust' ebenso wie die unangenehmen Erinnerungen an ‚des Doktors Faust Kumpan' mit dem ‚griechischen Namen'" als sehr unkünstlerisch abgelehnt wurden, so trifft der Vorwurf nur Greifs Mitarbeiter, die sich von einer Aufführung des Stückes in dieser Gestalt viel versprachen. Später, während seines Wiener Aufenthaltes, nahm es Greif abermals vor und baute die Handlung der von andrer Hand eingeflochtenen Episoden kunstgerechter auf, ohne aber diese Fassung, die Laube als zu lyrisch erkannte, drucken zu lassen. Erst 1894, als das Hans Sachs-Jubiläum in Sicht kam, entschloß sich der Dichter zu einer wesentlichen Umarbeitung, in der es auf den Bühnen zu München (Hoftheater), Weimar und Nürnberg erfolgreich zur Aufführung gelangte und in die „Gesammelten Werke" überging.

Was der Stoff, der Hans Sachsens Lehr- und Wanderjahre bis zur Anerkennung als Meistersinger und zur Vermählung mit seiner heißgeliebten Kunigunde umfaßt, an

Digitized by Google

dramatischer Vervollkommnung zuließ, verlieh ihm der Dichter in dieser letzten Fassung. Wagenseils Quellenwerk über die Meistersinger bot ihm reiche Anregung hiezu. Vor allem ließ er nun das schon im Keim ursprünglich vorhandene Gegenspiel zur vollen Entfaltung gelangen und verwob es mit dem Ränkespiel, das Hans Sachsens überragendes Talent im Kreise der Meistersinger erregt, so daß lebendiges Geschehen an Stelle der früher allzu trägen Handlung trat. Und wir erhalten in dem Ganzen den vollen Eindruck von der einzigen Blüte deutschen Bürgertums, wie es sich in Nürnberg um jene Zeit entfaltete, mit dem Ausblick auf die weltgeschichtlichen Bewegungen, deren gewaltigen Hintergrund das poetische Schuhmacheridyll in sich einschließt.

Eben dieser große nationale und darum allgemein menschliche Hintergrund fehlt auch dem letzten Schauspiel nicht, das Greif unter dem Titel „General York" (1893) herausgab. In Droysens Geschichte des Helden, dann in Beizkes Geschichte der Freiheitskriege sowie aus verschiedenen Memoirenwerken preußischer und französischer Generale schöpfte Greif seinen Stoff. Das fast gleichzeitig erschienene romanhafte Drama „1812" von Otto von der Pfordten blieb auf die Ausführung von Greifs Schauspiel ohne Einfluß. Das Stück fand vor allem in preußischen Schulen rasch Eingang. Eine vortreffliche Schulausgabe besorgte Theodor Stromberger (1900). Allein ebensowenig wie Greifs „Prinz Eugen" ein spezifisch österreichisches Schauspiel genannt werden kann, ebensowenig wie Greifs Dramen aus der Geschichte der Wittelsbacher irgendwelchen partikularistischen Tendenzen dienen, ist „General York" eine Dichtung mit preußischer Spitze. Einzig und allein der über jeglichen Lokalpatriotismus erhabene deutschnationale Standpunkt des Dichters tritt auch hier hervor. Dies hat schon seinerzeit die „Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien" rühmend anerkannt.

Die kühne Tat des Generals York, der auf eigene Faust, ohne seines Königs Zustimmung abzuwarten, in der Mühle zu Tauroggen den Neutralitätsvertrag mit Rußland schloß, wodurch er das preußisch-französische Zwangsbündnis von selbst

Digitized by Google

löste, bildet den Kern der kriegerisch und menschlich reich bewegten Handlung. Poetisch überaus wirksame Episoden umrahmen als Blattwerk luftig und voll strotzender Lebensfülle ein rührendes Bild deutscher Heldentugend. Episodisch in diesem Sinn wirkt das blühende Mädchen, das als Trommler Adam Trabert verkleidet gegen die Franzosen in den Kampf zieht, um seinen Bruder zu rächen. Ihr tragisches Todeslos erinnert wie ein Vorklang der Freiheitskriege an das Ende der heldenmütigen Eleonore Prohaska, von deren Geschick uns die Geschichte meldet. Episodisch wirkt ferner die Braut des verabschiedeten Majors Tiedemann, der aus Vaterlandsliebe in russische Dienste getreten ist und frühzeitig im Kriege fällt. Opferfreudig entsagt sie sogar jeder Klage, Trost und Hoffnung allein aus der bevorstehenden Rettung ihres Vaterlandes schöpfend. Die Großzügigkeit, mit der Greif Massenszenen entwirft und ausbaut, die straffe dramatische Entwicklung der auch innerlich lückenlos verketteten Handlung, dabei die knappe, militärisch entschiedene, phrasenlose Sprache, ähnlich der des „Prinzen Eugen", sichern dem „General York" unter den Volksstücken Greifs seine Bedeutung. Über die Bühnenwirksamkeit aber äußerte sich Josza Savits, der langjährige Oberregisseur am Münchener Hoftheater: „. . . . gerade die schlichte, tiefe und poetische Innerlichkeit der Charaktere, die allem rednerischen Schmuck und Pomp abholde, beinahe herbe Sachlichkeit der dramatischen Rede, die durchaus wohlgefügte, durchaus organisch gegliederte Handlung, die aber ruhig zum Gipfelpunkt emporsteigt in allen Dramen Greifs, so auch im ‚General York' — wird leicht im Hinblick auf die Aufführbarkeit und Bühnenwirksamkeit bei etwas flüchtiger Beurteilung nicht genügend gewürdigt, ja gelegentlich verkannt. Hierbei kann ich indessen aus eigener Erfahrung versichern, daß alle diese eigentümlichen Merkmale der Dichtung Martin Greifs bei einer liebevollen und sorgfältigen Darstellung als ebenso viele kraftvolle Stützpunkte der Bühnenwirksamkeit sich erweisen, auch wenn kein so ergreifender vaterländischer Stoff die Unterlage bildet wie im ‚General York'. Dieser Held

Digitized by Google

aber ist in der Tat ein würdiger Nachfolger des ‚Prinzen von Homburg'."

Die Sprache des „Generals York" erinnert an jene Heinrichs von Kleist. Ebensowenig wie bei diesem Dramatiker gibt es bei Greif ein „Schwimmen" auf den Wogen eines gleichmäßig rhetorischen Pathos, wohlfeile „Abgänge", sogenannte „schöne Stellen". Und ein Märker war es, der über das Stück, gleich als es erschienen war, die charakteristischen Worte schrieb: „Man ist gewöhnt, im Versdrama schwungvolle Diktion und ungewöhnlich hohe Gedanken, auch wohl einen gewissen Überschwang der Empfindungen zu suchen. Daran fehlt es im ‚General York', und wohl jeder wird dieses Drama zweimal oder öfter lesen müssen, bis er sich klar darüber ist, daß gerade bei diesen Personen nichts so ängstlich zu vermeiden war als der Verdacht der Schönrednerei. Preußische Offiziere sind es, die hier beraten und Entschlüsse fassen ..... Wer kann sie sich in ernsten militärischen und politischen Konflikten anders redend vorstellen als kurz, sachlich und leidenschaftslos? Das Herz mag ihnen zum Zerspringen voll sein, sie werden stets die militärische, d. h. die männlichste Haltung bewahren. Und so schildert sie uns Martin Greif." Trotz mancher äußeren Ähnlichkeit, die „General York" mit dem „Prinzen von Homburg" und dem „Prinzen Eugen" gemein hat, sind jedoch die Charaktere und die Situationen, in die sie geraten, voneinander völlig verschieden. Eingenommen von den Träumen der Liebe, mit dem stürmischen Feuer der Jugend tut der Prinz von Homburg während des Kampfes selbst den eigenmächtigen Schritt. Eugen wieder, der längst erprobte Heerführer, mag sich im Augenblick, da er die Weisung zur Schlacht gegeben, nicht entschließen, sie, dem Wiener Befehl entsprechend, zurückzuziehen. In York aber haben wir einen bewährten Kriegsmann vor mit strengstem Pflichtgefühl, der ein Handeln wider den Willen seines Herrschers als etwas für ihn durchaus Unmögliches zu betrachten gewöhnt ist. Ihn kann weder eine plötzliche Aufwallung des patriotischen Gemütes noch das Vertrauen in seine bessere Einsicht bestimmen, scheinbar ungehorsam zu werden. Einzig allein die fraglose Macht der Verhältnisse

Digitized by Google

nötigt ihn zur Entscheidung, zu einem Handeln auf eigene Faust. Während Greif im „Prinzen Eugen" der raschen Schürzung des Knotens eine langsam sich hinziehende Lösung folgen lassen konnte, mußte im „General York" der Höhepunkt erst allmählich vorbereitet werden, um dann die Entwicklung um so schneller zu lösen. Der dramatisch ungemein spröde Stoff hatte nur Aussicht auf Erfolg, wenn der Held außer seiner Kriegertugend rein menschlichen Eigenschaften sein Bühnendasein verdankte. Und so führt uns der Dichter nicht nur den General vor, sondern ebenso den liebenden Gatten und Vater, den nachdrücklichen Beschützer edler Weiblichkeit, den Freund seiner Mannschaft, den ehrlichen, unbeugsamen, idealerfüllten deutschen Mann. Ohne große Nebenhandlung konzentrieren die Ereignisse das ganze Interesse auf ihn. Das Zeitkolorit des Stückes ist bis ins Detail getroffen, objektiv sind Licht und Schatten bei der Schilderung der Franzosen verteilt, jede Gestalt spricht die eigene Sprache und behält in jedem Zug ihre Individualität.

Greifs Fruchtbarkeit als Dramatiker war groß. Sie äußert sich auch in seinen zahlreichen Prologen und Festspielen, Gelegenheitsdichtungen, die über den feierlichen Augenblick hinaus, der ihre Entstehung verursachte, beachtet zu werden verdienen. Gleich in seinem ersten 1874 veröffentlichten Festspiel „Walters Rückkehr in die Heimat" bewies er seine Kunst, in einem kleinen Bühnenspiel die Jubelstimmung eines großen Tages festzuhalten. Die Szene stellt eine Gegend an dem Eisack in Südtirol vor. Ein Zug Kreuzfahrer, in dem sich Walter befindet, kehrt nach der deutschen Heimat wieder. Aus einer nahen Klause tönt die Abendglocke. Die Sonne ist im Verscheiden. Die Pilger stimmen Walters Kreuzlied an. Er selbst verläßt den Zug und hält mit sich einsame Zwiesprach. Das alte Vaterhaus und die fernen Jugendtage steigen von neuem in seiner Seele auf. Männer aus dem Volke, einen Hirten, einen Jäger und einen Klausner fragt er nach dem längst verlassenen Stammsitz seiner Ahnen, allein vergeblich; versunken und vergessen scheint jene Herrlichkeit. Und Walter ist wieder allein. Da stützt er das Haupt in die Hand und

Digitized by Google

singt, die Knie übereinandergeschlagen, wie das Bild der Manessischen Handschrift ihn zeigt, das rührend ergreifende Lied: „O weh, wohin geschwunden sind alle meine Jahr'?" Während des letzten Verses verklärt sich der Himmel, Abendrot bedeckt die Berge, die Muse schwebt in einer Wolke nieder und tröstet ihn mit dem Ruhme der Unsterblichkeit. Die Kreuzfahrer tauchen in der Ferne wieder auf, und leis verklingt ihr Gesang, der zweite Teil von Walters Kreuzlied. Lyrisch durch und durch, aber plastisch im Ausdruck und dramatisch bewegt besitzt das Festspiel „Walters Rückkehr in die Heimat" alle notwendigen Eigenschaften eines solchen. Denn das Festspiel ist kein reines Drama, sondern hat von diesem wesentlich nur die Form. Es verlangt abgerundete Bilder und starke, unmittelbar und sofort sich auslösende Affekte.

Ein einziges Ereignis bildet denn auch die Handlung der dramatischen Szene „Das erste Blatt zum Heldenkranz", das Greif als Festspiel zum 80. Geburtstag des Fürsten Bismarck verfaßte und 1895 in Druck erscheinen ließ. Der Dichter führt uns an das Ufer des Wendelsees bei Lippehne in der Mark. Es ist der Sommer 1842. Der Bauer Kulle, der Pastor des Dorfs und Hildebrandt, der Förster und Freiheitskämpfer von anno dreizehn, sind alle Prachtkerls, biedere Märker vom alten Schlag. Von ihrem Gutsherrn, dem Junker Bismarck, wissen sie die tollsten Streiche zu erzählen. Ein Schreckensvorfall führt ihn plötzlich in ihre Mitte. Des Försters Sohn ist beim Tränken eines Pferdes zu tief in den See geraten. Alles ist verzweifelt, niemand wagt zu retten. Da stürzt ein Offizier, der gerade vorüberreitet, kühn entschlossen in die Flut und bringt den verloren Geglaubten seinem glücklichen Vater wieder. Es ist Otto von Bismarck, der nachmalige Begründer des Deutschen Reiches und Erneuerer der deutschen Kaiserwürde, auf dessen große Sendung das Festspiel leise hindeutet.

An keine Grenzmark deutschen Landes gebannt, preist der Dichter jedoch nicht bloß den eisernen Kanzler, sondern huldigt mit gleicher Begeisterung dem Kaiser des stamm-

Digitized by Google

verwandten Österreich, Franz Josef I., zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums in der Bilderfolge „Viribus unitis“, die uns die große Geschichte des Hauses Habsburg von Rudolf an bis Erzherzog Karl ins Gedächtnis ruft. Während des Kanonendonners der Schlacht bei Aspern komponiert Haydn das Kaiserlied, unter dessen majestätischen Klängen eine Apotheose sich entfaltet: Austria legt dem Jubelkaiser den verdienten Lorbeerkranz zu Füßen.

1899 und 1901 veröffentliche Greif im „Sammler“ der „Augsburger Abendzeitung“ zwei bayrische patriotische Spiele, die auf der Münchener Hofbühne zur Aufführung gelangten: „In Treue fest“ (zum hundertjährigen Jubiläum der regierenden Linie des bayerischen Königshauses) und „Heimatstolz“ (zum 80. Geburtstag des Prinzregenten Luitpold). Die eine Dichtung ist eine Volksszene voll kräftigen, echt bajuvarischen Humors, die andere eine große vaterländische Allegorie, beide von heißem Patriotismus beseelt, der den Vorzug hat, nirgends zum Byzantinismus zu verflachen.

Allein den schönsten Abschluß seiner Tätigkeit als Festspieldichter fand Greif in seinem Nachspiel mit Prolog und rhapsodischem Epilog zu Schillers „Demetrius“ (1903). Die zahlreichen Festspiele und poetischen Erinnerungsblätter, die dem Schillerjahr 1905 ihre Entstehung verdanken, überragt diese Dichtung weitaus. Greifs Idee ist originell. Er will weder in sklavischer Anlehnung an den Arbeitsplan des verehrten Vorbildes eine Vollendung des Fragments bieten noch in völlig freier Umgestaltung wie einst Hebbel einen neuen Demetrius schaffen. Im Sinne Goethes fühlt auch er die Unzulänglichkeit seiner Kraft, den Toten zu ersetzen. Der moderne Dichter hat sich die Forschungen Düntzers und Kettners zunutze gemacht. Nach dem Vers: „Wie ein Herrscher send' ich dir's entgegen“, der den gesprochenen Bühnentext des Fragments abschließt, läßt Greif die tragische Muse ihren Prolog anknüpfen, der den Übergang zum eigenen Nachspiel harmonisch vermittelt. Schillers Sterbezimmer stellt nunmehr die Szene dar. In dem düster beleuchteten Raum — es ist die Nacht vom 11. auf den 12. Mai 1805 — weilen Karoline von

Digitized by Google

Wolzogen, Schillers Schwägerin, Wilhelm, ihr Gemahl, später naht Rudolf, der Diener des Heimgegangenen, dessen Sterbestunde er beigewohnt hat. Nur ein so gemütstiefer Dichter wie Greif konnte diese erschütternden Augenblicke der Totenklage zu schildern wagen. Trostlos gedenken die Hinterbliebenen des verblichenen Dichterlebens und seiner gewaltigen Wirksamkeit. Doktor Schwabe, Schillers glühender Verehrer, meldet in diesem ungelegenen Augenblicke der Familie seinen Besuch an. Er kommt vom Leichenbegängnis:

„Ich sah noch Licht und wagte mich zu nahn —
In bittrer Trauer über den Verlust,
Den alle fühlten, die den großen Dichter
Gekannt und ihn als Menschen hochverehrt,
Beschloß ein Kreis bescheidener Verehrer,
Ihn den gedungnen Trägern abzunehmen
Und ihn zur letzten Ruhestatt zu führen.
Da ich es war, der es zunächst betrieb,
Erst eben heimgekehrt von einer Reise,
Mir aber es versagt blieb, ihr, der Witwe,
Die ehrerbiet'ge Bitte vorzutragen,
Begab ich mich zu dem, der sie vertrat,
Und mein Erbieten fand bei ihm Gehör.
Versammelt auf der Esplanade standen
Wir mit dem Schlag der Mitternacht im Hause,
Das wie verlassen schien; nur vom Geländer
Der obern Treppe fiel der schwache Schimmer
Von einer Kerze nach dem Raume hin,
Der den noch offnen Bretterschrein umschloß ....
Dort lag der Teure still, der uns entrissen ...."

Als Karoline von Wolzogen dem Doktor Schwabe zu danken sucht, wehrt dieser ab:

„Nicht Dank verdient, was uns die Pflicht gebot!
Wie hätten wir auch anders handeln sollen,
Wenn wir die Schuld des Undanks gegen ihn
Nicht auf uns laden wollten, gegen ihn,
Der es verstand, uns ans Gemüt zu bringen,
Wie es kein anderer gleich ihm vermochte.
Nie hat er unsern Sinnen je geschmeichelt

Digitized by Google

Und nie versucht durch Tand uns zu ergötzen.
Wie er den Blick emporgerichtet trug,
Wenn in Gedanken er versunken ging,
So war es stets sein Ziel uns zu erheben
Und vom Vergänglichen emporzuziehn....“

In diesem Preis auf Schiller ist zugleich jene hohe Auffassung vom Beruf des dramatischen Dichters ausgesprochen, die Greif in seinen eignen Werken immer bekundet. Unbemerkt ist indes Schillers Lotte eingetreten. Ihr namenloser Schmerz wird durch die Anteilnahme der Umstehenden gelindert. Sie findet Trost im Hinblick auf den unvergänglichen Ruhm des großen Toten.

„Sein Geist ging ein in eine bess're Welt,
Der letzte Flügelschlag, mit dem er dieser
Sich hier entschwang, rauscht noch in diesen Blättern,
Sein Schwanensang bleibt sein Demetrius.“

Mit einem Gefühl tiefer und inniger Wehmut drückt Lotte den Lorbeerkranz, der auf Schillers Totenbett ruht, an ihre Lippen, stumm reicht sie dem Doktor Schwabe die Hand, alle verlassen das Gemach. Trauerklänge schallen hinter der Szene hervor, dichte Wolken senken sich über die Bühne herab, auf der nun die tragische Muse in lichtem Gewand erscheint. Sie schildert in beredten Worten den Fortgang der Handlung im „Demetrius“, wie sie der Dichter nach ihrer Eingebung vollendet hätte. In den entscheidenden Augenblicken erklären lebende Bilder die gedachte Handlung. Am Schluß wird Danneckers Schillerbüste sichtbar. Ihr naht sich die tragische Muse und weiht den Manen des Dichters ihre Huldigung.

Unter Otto Ludwigs Einfluß begann Martin Greif sein dramatisches Lebenswerk, Shakespeare und Ludwig blieb er sein Leben lang treu. Was ihn an Schiller begeisterte, war dieses Dichters wahrhaft volkstümliches Streben, auf die gesamte Nation zu wirken und sein großer, selbstloser Idealismus. Aber dieses volkstümliche Streben, diesen Idealismus suchte Greif sprachlich und technisch freilich ganz anders zu verkörpern

Digitized by Google

als Schiller. Dem Fanatiker der Form gegenüber erhob der jüngere Dichter den Inhalt zur Hauptsache.

Aristoteles in seiner Poetik sagt: „Die Vollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, deutlich und doch nicht niedrig zu sein.“ Diese Stilmitte zu erreichen, ist Greifs ganzes Bemühen. Und mit Erfolg! Denn in seine Sprache mischt sich kaum ein Element der Abstraktion und Phrase, dabei wird sie nirgends gemein, dem hohen Wortgepränge ebenso fremd wie der naturalistischen Trivialität des Alltags.

Noch einmal muß ich im allgemeinen auf Otto Ludwigs Studien zurückgehen, um den inneren Zusammenhang Shakespeares mit Martin Greif in einigen großen Zügen festzuhalten. Bei beiden ist alles individualisiert, jede Rede und Situation, ja, selbst die Methode des Motivierens ist in jedem Stück eine andre. Auch Greif idealisiert bloß mit der Phantasie, er macht alles größer und stärker, aber macht seine Menschen nicht besser als sie von Natur aus sind. Alles bei ihm ist naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Auch Greif ist nirgends spekulativ. Gleich Shakespeares Poesie steht seine der Wirklichkeit gegenüber wie die Metapher dem eigentlichen Ausdruck, sie erhöht ihn ohne zu verfälschen, und der Dichter verliert sich an keinen Moment, an keine Figur. Die eigentliche Handlung ist stets sehr einfach. Jeder materielle Spannungseffekt ist ihm fremd. Wenn er nach dem Muster Shakespeares das Komische mit dem Tragischen vermischt, so tut auch er dies nur in bezug auf den Charakter, niemals in bezug auf die Situation. Lessing mahnt zur Rückkehr von den ausgedachten, geschmacklosen, raffinierten Motiven zu den einfachen und primitiven. Greif befolgt diesen Ratschlag. Gleich Shakespeare herrscht auch bei ihm im ganzen die tiefste Absichtlichkeit, im Dialog jedoch der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plan und in der Disposition des einzelnen Gesprächs größte Gedrängtheit und Einfachheit, und im Dialog, in der Ausführung desselben, scheinbar völliges Sich-gehenlassen. Das Lyrische bei Greif ist Eigentümlichkeit der Charaktere, also objektiv, nicht subjektiv. Er reflektiert vor der Ausführung, diese selbst ist durchaus naiv wie bei Shakespeare.

Digitized by Google

Greifs Personen reden nicht wie Bücher, sondern wie Menschen, und diesen Realismus verträgt nur das Volk, nicht die moderne Hyperkultur. Aus diesem Umstand läßt sich viel für die Auffassung Greifs durch seine Zeitgenossen lernen. Das Tiefinnigste steht auch bei ihm wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Flut des Affekts. Wer am Äußerlichen hängen bleibt, wird ihn darum nie verstehen. Sogar Greifs Reflexionen sprechen die ungelernte Kunst der Natur. Jede Leidenschaft, jede Gemütslage, jeder Stand, jedes Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigene Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung, Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Überall finden wir daher, wie bei Shakespeare, Unmittelbarkeit, Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Greif will nie geistreich sein. Er ist gleichgültig gegen äußere Effekte, daher man ihm fälschlich Leidenschaftslosigkeit vorgeworfen hat. Auch ihm ist die Hauptsache im Drama nicht Handlung, sondern das dramatische Gespräch. Klare Übersichtlichkeit und Verständlichkeit des inneren Vorgangs, des Zusammenhangs der äußeren Vorgänge ist auch ihm das Erste und Notwendigste. Dabei hat jede Tragödie nach Shakespeares Vorbild ihren eigenen Stil, das bedeutet eine vollständige Übereinstimmung und Verhältnismäßigkeit der einzelnen Motive des Stoffs und der Ausführung. Und wie Otto Ludwig keinen Zug bei Hebbel wie bei Shakespeare findet, so läßt sich auch für Greif kein stärkerer Gegensatz denken als Hebbel. Dagegen bindet ihn mit Schiller derselbe wesentlich ethische Gesichtspunkt. Auch Greif betrachtet die Schaubühne als moralische Anstalt. Auch er ist ein so streng sittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht.

Das enthusiastische Urteil Viktor Hehns, der nach der Lektüre von Otto Lyons Schrift über „Greif als Lyriker und Dramatiker" diesen für ein „Genie ersten Ranges" erklärte, gebe ich einfach wieder. Greif ist natürlich kein Shakespeare, aber einer seiner fähigsten Nachfahren in Deutschland, der auch als Dramatiker Bleibendes geschaffen hat. Und so schließe ich mit den Worten, mit denen August Sauer den Verfasser

Digitized by Google

der „Shakespeare-Studien" charakterisiert. Denn Ludwig und Greif sind Sprossen eines und desselben Geistes, und was von dem einen gilt, mag auch für den andern berechtigt sein. „Otto Ludwig hielt daran fest, daß ein Stück gemeiner Wirklichkeit nie und niemals ein wahres Kunstwerk sei; er hielt daran fest, daß den Nachtseiten des Lebens eben nur jener Platz in der Kunst gebühre, den die Nacht neben dem Tag auch im Kreislauf unsres Daseins einnehme; er hielt daran fest, daß die Personen eines Dramas, eines Romans nicht eine Horde zusammengepeitschten Gesindels sein dürfe; er verlangte, daß sich der Leser auch wohl fühlen solle, daß Anmut und Liebenswürdigkeit nicht ausgetrieben werden dürfe, da sie ja den schönsten Schmuck auch des Lebens bilden. Er hat goldene Worte über das Verhältnis von Poesie und Leben gesprochen. Auf den Widerstreit zwischen Wahrheit und Schönheit laufen ihm schließlich alle Unterschiede zwischen der Poesie Shakespeares und Schillers, des realistischen und idealistischen Dichters hinaus, und daß beides vereinigt werden müsse, daß, je wahrer eine Darstellung sei, sie desto schöner sein müsse, ja, daß im letzten Kern beides dasselbe sei: es ist das reifste und schönste Resultat seines kritischen Schürfens. Nicht das Schöne an sich gefällt, sondern seine konkrete Darstellung, seine künstlerische Wirklichkeit, die illusorische Darstellung desselben. Schön ist (im Drama) keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Tun, sondern die ganze Gestalt, die Übereinstimmung der Züge zu einer illusorischen Darstellung. Daher kann nur das schön sein, was wahr ist." . . . „Wird dieser Grundsatz der Ludwigschen Ästhetik unseren Dichtern in Fleisch und Blut übergehen, werden unsere Dramatiker an seine großen Werke wieder anknüpfen, dann, aber auch erst dann können wir wieder ohne schwere Sorgen die Zukunft der deutschen Literatur überdenken." Martin Greif ist am getreuesten die Wege Otto Ludwigs gegangen. Wer folgt ihm nach?

Digitized by Google

IV.

„Für eine Poesie für sich, vom Volke abgewendet, eine Poesie, die nur die individuellen Empfindungen ausspricht, habe ich nie Sinn gehabt. Im Volke mußte es wurzeln, in seinen Sitten, seiner Religion, was mich anziehen sollte."

Ludwig Uhland.

In einer Abhandlung aus dem Jahre 1871, betitelt „Das neue Drama", die, vorher ungedruckt, in der zweiten Auflage der „Gesammelten Werke" zum ersten Male erscheinen wird, sucht Greif sein Programm als Dramatiker zu entwickeln. Durch ihren Inhalt wertvoll für die Erkenntnis und Auffassung vom modernen Theater ist sie noch mehr an sich bedeutsam durch logische Schärfe, Klarheit des Ausdrucks und Glätte der Form, so daß sich der Dichter in ihr von einer neuen Seite zeigt, als Prosaschriftsteller voll Tiefsinn und Eigenart. In den einleitenden Worten bekämpft er vor allem den Pessimismus seiner Zeit, daß die Kunst infolge der Fortschritte des spekulativen menschlichen Geistes ebenso wie die Religion diesen nicht mehr befriedigen könne, daß ein großes Kunstwerk, wie es die Vergangenheit schaffen mochte, heutzutage unmöglich sei, ja, daß es überhaupt keinen wahren Künstler mehr gebe. Andrerseits aber wendet er sich gegen diejenigen, die den Irrtum verbreiten, es könne die neue Kunst nur losgelöst von der alten zur Entfaltung gelangen. Und nun entwickelt er sein eigenes, merkwürdiges Bekenntnis, merkwürdig schon deshalb, weil es, wenn auch ihm unbewußt, an Grundsätze anknüpft, die Jahrzehnte vorher Adalbert Stifter in Deutschland und John Ruskin in England ausgesprochen haben. Das moderne Kunstwerk wird nach Greif

Digitized by Google

kein vollkommenes sein, sondern nur auf eine höhere Stufe menschlicher Entwicklung hinweisen, und es wird dieses nicht in auffallend sinnfälliger Weise tun. Denn „Ostentation kann keine Eigenschaft eines echten Kunstwerkes sein, und wenn wir einmal in die dem modernen Empfinden angemessenen Bahnen eingelenkt haben werden, so wird es sich deutlich auch ergeben, daß wir nicht mittels gewaltsamen Durchbruchs ein neues Strombett gefunden haben, sondern daß wir unvermerkt hinübergeglitten sind in die neue und kaum zu verfehlende Strömung, dann wird man auch erkennen, daß alles Titanentum, alles imponierende Auftürmen zyklopischer Baustücke, alles Verleugnen der Vorgänger und der Tradition, alles Propheten- und Messiasspielen, aller vorgegebene Sturm und Drang nichts bedeutend war gegenüber der stillen, frommen der in sich und die Natur versenkten ahnungsvollen Künstlerseele. Da wird man erst wieder bei aller unverkennbaren Verschiedenheit den großen Zusammenhang wahrnehmen, der zwischen den Künstlern aller Zeiten besteht, die große Kette, die große Folge, die Entwicklungsreihe. Man wird erkennen, daß die Schar der Auserlesenen, die legio fulminatrix, sich in der Tat in den Wolken die Hände reicht." Der größte Ideenreichtum der Menschheit wird dem neuen Kunstwerk einen größeren Inhalt verleihen. Aber auch die moderne Nervosität, die gesteigerte Reizbarkeit des Gehirns wird sich in ihm äußern. Bewußte Reflexion, gedankliche Bekenntnisse werden jedoch auch in Zukunft vom schaffenden Künstler nicht verlangt werden dürfen. Was er seinem Charakter nach ist, was seine Schöpfung bedeutet, soll nach wie vor aus ihr selbst abgelesen werden, ohne daß sie durch eine besondere Etikette ihren Inhalt zur Schau stellt. „Sein Kennzeichen als Künstler wird gerade die Bestätigung dafür sein, daß er als Sohn eines so aufgeklärten Zeitalters ein natürlich empfindender und gottesfürchtiger Mensch geblieben oder, wenn wir ihn mit uns vergleichen, ein solcher wieder geworden ist; denn ohne diese Gemütsverfassung wird es nie einen wahren Künstler geben, möge man im übrigen von der Macht der Bildung denken, was man wolle." Im folgenden stellt Greif zunächst die

Digitized by Google

Unzerstörbarkeit des Kunstgeistes in der Menschheit fest und begründet seine Ansicht im einzelnen. Denn nicht das Bewußtsein, nicht der abstrakte Gedanke vermag dem Schaffen des Künstlers Dauerwert zu verleihen, sondern allein der allgemein menschliche Gehalt, den er absichtslos darin zum Ausdruck bringt. So erscheint der naive Goethe als Ewigkeitsdichter, weil er von der Strömung des Tages unbeeinflußt blieb. Und wenn es wahr wäre, daß das fortschreitende Bewußtsein mit dem Künstlerberuf unverträglich sei, so hätte schon Goethe sich nicht mehr emporheben können zur Ebenbürtigkeit mit Homer. Der bewußt schaffenden Afterkunst der neuesten Zeit, der leichtfertigen, effekthaschenden Sucht, allen zu gefallen, ihrem weichlichen, lüsternen Raffinement wirft er Geschmacklosigkeit, Fälschung und Betrug in einem Gebiete vor, dessen oberstes Gesetz und Lebenselement die Wahrheit ist. Der übertriebene Formalismus ist ebenso verwerflich. Denn die Form unterliegt einem steten Wandel. Das moderne Kunstwerk hat sich vielmehr seine Form selbst zu schaffen und nicht einer beliebig festgestellten oder herkömmlichen anzubequemen. Greif geht sodann zur Besprechung des Dramatischen über, das in Sophokles und Shakespeare zwei bisher unerreichte Vorbilder hat. Aber während bei dem einen das Theater mit dem Gottesdienst auf das engste verknüpft erscheint, ist Shakespeare bereits durchaus verweltlicht, und der moderne Kunstkritiker hat einen schweren Stand, die Richtung zu finden, die beide vereinigen könnte. Seit Shakespeare hat die Bühne immer mehr an profanem Charakter gewonnen und an weihevoller Stimmung eingebüßt. Das künftige Drama muß daher alles vermeiden, was es von seinem Ursprung noch weiter ableitet und dem Übersinnlichen wieder seine Berechtigung zusprechen. Dabei denkt Greif nicht an die Wiederbelebung des geistlichen Spieles, sondern nur an die Erfüllung des neuen Kunstwerks mit einem höheren, Geist und Gemüt erhebenden Gehalt. Denn die Aufklärung hat mit der Poesie nichts zu schaffen. „Man sollte doch stets bedenken, daß unser ganzes Wissen nicht den Kern der Dinge betrifft, daß alle Erkenntnis Mutmaßung ist, und daß die dümmsten Köpfe daher es sind, die am wenigsten

Digitized by Google

glauben. Der dramatische Dichter hat also gar keine Veranlassung, sich dem geheimnisvollen Einblick in den mystischen Abgrund des Lebens, der ihm durch sein begeistertes Schauen zuteil wird und die Verkörperung des Geschauten von jedenfalls minder inspirierten Naturen auf Grund ihrer oberflächlichen Freidenkerei verbieten zu lassen. Er soll vor diesen flachen Vernunftmenschen sich nicht jeden Gefühles schämen, sondern er zitiere die Geister nach wie vor aus Himmel und Hölle und mache die Herzen erzittern in ihren Tiefen." Dieselben Anschauungen haben bereits Tieck und Eichendorff, ja, in gewissen Sinne selbst Lessing vertreten, Lope de Vega, Calderon und Shakespeare vor Augen. Dann aber verwirft Greif auch die trockene Meinung derer, die verlangen, daß der Dichter die Mächte des Schicksals rein in den Busen der handelnden Personen verlegen müsse und sie nicht mehr unsern Blicken vorführen dürfe, als ob nicht gerade diese hörbaren Stimmen des aufgeregten und gequälten Gewissens oder die sichtbaren Geburten des in wildem Tatendrang brütenden Gehirnes dem Zuschauer deutlicher gemacht werden könnten als durch die Wirkung der sinnlichen Geburten der Phantasie selbst (die Hexen bei Macbeth). Daneben verlangt Greif einen kräftigen, lebensvollen Realismus, in dem Shakespeares Vorbild durchaus maßgebend sein müsse. Der reinigenden und befreienden Macht des Humors als des polaren Gegensatzes zum düsteren Ernste, als eines wirksam retardierenden Mittels und einer die Ermüdung des Zuschauers fernhaltenden Würze wird der moderne Tragiker gleichwohl nicht entraten können, hat es doch früher keinen großen tragischen Dichter gegeben, der nicht auch vorzügliche Komödien verfaßte. Denn der Dichter kann die volle Freiheit seines Gemütes, die sichere Höhe seiner Weltanschauung, sein Schweben über den Dingen nicht anders beweisen als durch Aufnahme, ja durch volle Verwertung des humoristischen Elements.

Aufschlußreiche Gedanken über den Szenenbau und die Aktenfolge werden uns in dem Aufsatz mitgeteilt. Vor allem hält Greif daran fest, daß der Inhalt am Kunstwerk die Hauptsache sei. „Der Dichter muß uns mehr zu sagen haben

Digitized by Google

als zur Ausfüllung eines dürftigen Abrisses einer Handlung gehört, die, weil sie meist dem modernen Leben entnommen worden oder doch darnach abgebildet ist, der eigentlichen Erfindung entbehrt und gleichwohl einen Überfluß an Worten und Bühnenanweisungen nötig macht. Aber das, was er uns außerdem noch zu geben hat, sollen nicht bloß in wohllautender Sprache vorgetragene Sentenzen und Maximen sein, sondern soll uns in bildlichem Wort die Laufbahn eines ungemeinen Lebens und in ihr ein ganzes Weltbild entrollen. Das ist die poetische Aufgabe auch der modernen Tragödie." Greif gibt unter beständigem Hinweis auf Shakespeare einige Kunstmittel an, die dem neuen Drama zugute kommen mußten. Dabei nimmt er besonders auf ethische Gründe Bedacht, die ja das gesamte Theater der Griechen beeinflußt haben. Was aber die Stoffwahl angeht, so sind vaterländische oder biblisch-religiöse Stoffe allen anderen vorzuziehen, weil sie ein größeres Vorwissen in den weitesten Kreisen voraussetzen dürfen. In dem Verhältnis zur geschichtlichen Wahrheit mag alles dem individuellen Gefühl des Künstlers überlassen bleiben, inwiefern er von überlieferten Tatsachen abweichen, Künftiges vorhernehmen und Vergangenes vorwärtsdatieren sowie endlich Wahrheit mit Erfindung verbinden kann. „Soviel aber scheint festzustehen, daß er mehr leistet, wenn er die richtigen historischen Farben im ganzen trifft, als wenn er einzelne Anachronismen und Verstöße gegen die Geschichte vermeidet, dagegen jenen Duft und Zauber der Zeit seinem Gedicht nicht zu geben weiß. Der Dichter, der sein Hauptaugenmerk auf das historische Kostüm, auf die treue Wiedergabe des Äußerlichen, kurz, auf das kulturhistorische Element legt, wird wohl viel, leicht den Gelehrten oder den sich dafür Ausgebenden befriedigen, aber die Herzen der unbefangenen Zuschauer immer kalt lassen. Dagegen muß es ihm als etwas Wesentliches gelten, die der abgeschilderten Zeit entsprechende Weltanschauung als deren geistige Atmosphäre gewissermaßen zur Erscheinung zu bringen." Anschauungen der Gegenwart dürfen nicht Helden der Vergangenheit in den Mund gelegt werden. Überhaupt soll der Dramatiker mehr dem naiven Chronisten als dem reflektierenden

Digitized by Google

Geschichtsforscher gleichen, dabei richtiges Zeit- und Lokalkolorit mit der ganzen poetischen Stimmung des Stückes in Einklang bringen.

Aus allem geht wieder hervor, wie sehr volkstümlich, im besten Sinne sozial Greif vom Theater und des weiteren von der Kunst überhaupt denkt. Frühzeitig tritt er schon in diesem Aufsatz für die Shakespeare-Bühne ein, indem er, ohne die spätere Erfüllung zu ahnen, die innere Notwendigkeit der szenischen Verwandlungen dartut, die selbst innerhalb eines Aktes zahlreich sein können. Aber da in der dramatischen Kunst und Poesie das durch den Dichter geschaffene und von dem darstellenden Künstler aus der nachfühlenden Seele gesprochene Wort schließlich die Hauptsache bleibt und alles andere mit ihm verglichen nur zum äußeren Apparat gehört, so wird die vollkommenste Bühne zugleich auch die einfachste sein.

Seine Bühnentheorie hat Martin Greif in seinen Dramen bewiesen, seinen Prosastil aber in den übrigen Arbeiten fortentwickelt, die mit Ausnahme zweier ebenso spannenden, wie psychologisch interessanten Novellen, „Goethe und Therese" und „Die Mormonen von Dublin" („Presse" 1870), die leichte, graziöse Form des berühmten Wiener Feuilletons sich zunutze machten.

„Goethe und Therese" ist eine Jugendarbeit des Dichters und wurde in den seither vergessenen „Münchener Blättern für Literatur und Kunst", die auch zahlreiche seiner Gedichte enthielten, 1866 gedruckt. Ihre Entstehung verdankt sie einer Familientradition, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Greifs Urgroßvater mütterlicherseits, Johann Christian Ehrmann, der achtundsiebzigjährig 1828 zu Speyer verstarb, war, wie schon erwähnt, ein Jugendfreund Goethes aus der Straßburger Zeit, der mit ihm auch später noch gelegentlich verkehrte. Die Briefe, die Ehrmann von Goethe besaß, verbrannte er jedoch mit seiner übrigen Korrespondenz noch zu Lebzeiten. Nur weniges, darunter Blätter, die wohl den Entwurf zu einem von Ehrmann verfaßten Roman gebildet hatten, aber von der Familie des Verstorbenen als Tagebücher

Digitized by Google

aufgefaßt wurden und jetzt verschollen sind, blieben über seinen Tod hinaus erhalten. Tatsache ist, daß Ehrmann infolge eines Zweikampfes mit einem französischen Offizier, den er wegen eines Liebeshandels gefordert und erschossen hatte, Straßburg verlassen mußte, und daß ihm Goethe zur Übersiedlung nach Frankfurt am Main, wo er später ein überaus geschätzter, doch auch durch seine exzentrischen Absonderlichkeiten nicht minder weithin bekannter Arzt wurde, behilflich war. Aus dieser Episode gestaltete Greif an der Hand jener romanhaften Aufzeichnungen eine reizende, lebensvolle, plastische Dichtung, die technisch und stilistisch an Goethes „Dichtung und Wahrheit", Kleists Novellen und „Mozarts Reise nach Prag" von Mörike erinnert. Formell ist es eine potenzierte Rahmenerzählung, stofflich stark von Mystizismus, Somnambulismus und den verschiedensten anderen romantischen Motiven beeinflußt, mit lyrischen Einlagen, aus denen wiederum Greifs Vorliebe für das Volkslied spricht. Wir können es nur beklagen, daß Greif nach so verheißungsvollen Anfängen als Erzähler nicht fortfuhr, auch in dieser Kunstgattung sein starkes Talent zu zeigen, und müssen zufrieden sein, daß er uns in seinen Feuilletons und selbstbiographischen Skizzen wenigstens zum Teil dafür entschädigt hat. Diese Aufsätze erschienen 1869 bis 1872 in der alten Wiener „Presse", dann 1872 bis 1874 in der Wiener „Deutschen Zeitung" und schließlich von 1874 bis 1879 in der „Neuen Freien Presse".

Intime Milieuschilderungen landschaftlich hervorragender Örtlichkeiten, zum Teil Vorstudien zu seinen Dramen, die den Dichter an den Strand von Kopenhagen, in die Abruzzen, nach dem Schlachtfeld von Tagliacozzo und nach Malaga führten, historische Charakteristiken wie Nero, Seneca, Don Carlos, tiefempfundene Nachrufe wie auf den Komponisten Konrad Ferdinand Kunz, humorvolle Plaudereien und Bilder aus der guten alten Zeit vor allem seiner bayerischen Heimat, glänzende Theaterkritiken, wertvolle Ausführungen ästhetischen, kunst- und literarhistorischen Inhalts, so über die Form am Kunstwerk, über die seinerzeit viel umstrittene Madonna Holbeins, über Kunst und Kunstforschung, über Perikles, über

Digitized by Google

Shakespeare nach des genialen Rhapsoden Richard Türschmann Vortrag in Wien, über Schillers und Goethes Briefwechsel, Uhland und Raimund, um nur einige vorzügliche zu nennen, finden sich darunter. Aber selbst im politischen Leitartikel stellte Greif seinen Mann. Der im österreichischen Reichsrate vielbemerkte programmatische Aufsatz der „Presse" am Tage vor der Kriegserklärung Bismarcks an Frankreich, der im Gegensatz zu franzosenfreundlichen Strömungen für die Neutralität der habsburgischen Monarchie eintrat, stammt aus seiner Feder. Die Vielseitigkeit seiner Interessen, die umfassende Bildung, besonders aber die köstliche Frische und formelle Eleganz seiner Sprache zieht uns immer wieder zu diesen alten Blättern, die dereinst einmal, wenn die vergilbten Zeitungen längst zerfallen sein werden, einen stattlichen und würdigen Band von Greifs „Sämtlichen Werken" bilden mögen. Den schönsten Schmuck und die edelste Krone inmitten dieser Splitter und Späne aus des Dichters Werkstatt bilden jedoch seine „Deutschen Fahrten", in denen er als Augenzeuge Kämpfe und Siege seines Volkes in den Jahren 1870 und 1871 bis zu Deutschlands Einigung verfolgt. Geist und Gemüt sprechen in ihnen eine Sprache. Soldat und Dichter, Patriot und Mensch, war er von denen, die diese große Zeit zu schildern versuchten, der Berufensten einer.

Martin Greifs Lebenswerk abschließend zu betrachten, wird einer späteren Zeit vorbehalten sein. Ich muß mich bescheiden, dem großen Sohn der fröhlichen Pfalz für sein Ehrendenkmal einen kleinen Baustein der Liebe und Verehrung beizutragen. Dem großen Sohn der fröhlichen Pfalz! Denn ein solcher ist Martin Greif trotz der nationalen Stammesverschiedenheit seiner Ahnen, trotz seiner eigenen späteren Lebensentwicklung und der Tendenz seiner Werke, die, selbst die Grenzen des deutschen Vaterlands durchbrechend, in das Bereich des allgemein Menschlichen hinübergreift.

Die Scholle des Bodens, auf der ein Mensch geboren ward und seine Jugend verlebte, bleibt ein unzerstörbarer Besitz seiner Seele und prägt seinem innersten Wesen ein Merkmal ein, das durch nichts getilgt zu werden vermag als

Digitized by Google

durch den Tod allein. „Die Erde ist ein Traum voll Träume," sagt Jean Paul, der Lieblingsdichter des jungen Greif. Die alte Kaiserstadt Speyer mußte dies für den phantasiebegabten Knaben doppelt und dreifach sein. Die großen geschichtlichen Erinnerungen, der alle Häuser der Stadt weit überragende gewaltige Dom mit seinen Kaisergräbern, in dessen Schatten die Pfaffengasse mit Greifs Geburtshaus stand, und das von zwei burgenreichen Bergreihen umfriedete fruchtbare Rheintal wirkten mit all dem poetischen Zauber auf ihn, den der berühmte Schilderer der pfälzischen Heimat Friedrich Blaul, evangelischer Dekan in Germershausen, ein Freund seines Vaters, in den duftigen „Träumen und Schäumen vom Rhein" Speyer wehmütig nachzurühmen vermochte: „Es steht in der Geschichte wie die halbverwischten Bleibuchstaben auf meiner Schreibtafel hier. Es schaut von seiner Warte wohl auch nach gewesenen Jahren um, aber die Scheiben seiner Fenster sind erblindet, und wo das ist, sieht man eben nur eine trübe, mattgraue Dämmerung." Der Knabe Greif aber empfand dieses Halbdunkel wie der erwachende Mensch das heraufdämmernde süße Zwielicht eines goldenen Tages.

Greifs Ahnen sind nicht pfälzisch. Sein Vater stammte aus der fränkischen Oberpfalz, die Eltern seiner Mutter waren im Elsaß und im französisch redenden Teil des heutigen Belgien zu Hause. Aber indem der pfälzische Stamm dieselbe schwäbisch-fränkisch-französische Blutsmischung aufweist, ist Greif auch seinem Stammescharakter nach ein Pfälzer, und es hat einen tieferen Grund, daß diejenigen deutschen Dichter, die auf sein Lebenswerk einen entscheidenden Einfluß hatten, der Schwabe Uhland, die Franken Goethe und Jean Paul und der fränkische Thüringer Otto Ludwig waren.

Beweglich in der Sitte und in der Politik, innerlich aber trotzig und stolz, bei aller Aufklärung nicht ganz frei von abergläubischen Gewohnheiten, biegsam, bildungsfähig, das Fremde leicht aufnehmend, heimatselig und wanderlustig zugleich, gewandt in der Auffassung, schlagfertig in der Tat, redselig, dabei von liebenswürdiger Barschheit, mehr burschikos als grob, reizbar, leicht geneigt zum Schimpfen, aber immer

Digitized by Google

gutherzig, so erscheint uns der Pfälzer nach der Schilderung eines seiner besten Kenner, Wilhelm Heinrich Riehls. „Den Genius der pfälzischen Sprache charakterisiert eine Überfülle von stehenden Schlag- und Kraftworten, Hyperbeln, von volkstümlichen Redewendungen voller Satire und Komik." Die pfälzische Toleranz ist berühmt. Infolge der Kreuzung zahlreicher Religionsbekenntnisse hat der wahre Liberalismus in diesem Lande die schönsten Früchte freiheitlichen Menschentums gezeitigt. Eine breite Allgemeinbildung ohne die Auswüchse moderner Hyperkultur zeichnet die Pfälzer des 19. Jahrhunderts aus. Denn im Innersten sind sie ein naives Völkchen, reich an künstlerisch empfänglichen Gemütern, aber zurückhaltend in der geistigen Produktion. Und so hat die Pfalz seit Jahrhunderten keinen einzigen großen Dichter hervorgebracht, der über die Grenzen seines Landes hinaus die Herzen des gesamten deutschen Volkes sich erobert hätte. Martin Greif ist der erste Sohn der Pfalz, dem dies gelang. Wie viel von seinem Wesen ist pfälzisch? Die Antwort auf diese Frage fällt dem Kenner seines Charakters nicht schwer. Wenn ich meine Ansicht in einen Satz zusammenfassen müßte, so würde ich sagen: Greifs Grundlagen als Mensch und Dichter sind wahrhaft pfälzisch. Der Oberbau aber ist wahrhaft deutsch. Und vielleicht charakterisiere ich sein Leben und Schaffen am besten mit den Worten, die er selbst über Uhland einst niederschrieb: „Verschwiegener Sinn, hochherziger Freimut und ungescheute Geradheit, unbeugsamer Wille und Vorsatz, rücksichtslose Zähigkeit im Beharren, gottvertrauender und zur Tat entschlossener Ernst, ungeachtet aller Milde, ja Weisheit seines leicht sich erbarmenden und stets zur edlen Mäßigung geneigten Gemütes, sie verleihen nicht nur seiner kräftigen Dichtung ein festes, leicht erkennbares Gepräge, sondern sie schmücken sie auch mit dem Adel einer unvergleichlich tüchtigen Gesinnung."

Digitized by Google

Literaturnachweise.

Im folgenden wird nur die hauptsächlich benutzte Literatur über Greif verzeichnet. Bei Zitaten von Dichtungen im Haupttext ist stets die letzte Fassung berücksichtigt. Ungedruckt sind einige Briefstellen, alles übrige Ungedruckte wird die in der Handschrift abgeschlossene zweite Auflage von Greifs „Gesammelten Werken" in vier Bänden enthalten. Auch unbekannte schriftliche und mündliche Äußerungen des Dichters, durch die das Quellenmaterial dieser Schrift ergänzt wurde, sind verwertet.

Rudolf Aßmus, Martin Greif. Festrede, gehalten zu München zur Feier des 60. Geburtstages des Dichters. Baierische Zeitschrift für Realschulwesen 1899. Band VII, Heft 4.

Ferdinand Avenarius, Martin Greif als Lyriker. Kunstwart 1889.

— Unsere Lyrik und Martin Greif. Tägliche Rundschau 1884, Nr. 268, 269.

Karl Friedrich Baberadt, Hans Sachs im Andenken der Nachwelt. Halle 1906, S. 48 ff., S. 64 ff.

b (Josef Baumann), Martin Greifs Hohenstaufentrilogie auf der Bühne. Münchener Allgemeine Zeitung, 31. Januar 1891.

Adolf Bayersdorfer, Ein elementarer Lyriker: Martin Greif. Wien 1872.

Walter Bormann, Martin Greif, der Dramatiker I—V. Deutsche Dramaturgie, Zeitschrift für dramatische Kunst und Literatur 1897, 6.—12. Heft.

ε (Corbinian Ettmayr), Zwei vaterländische Dramen. (Heinrich der Löwe — Die Pfalz im Rhein.) Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 3. September 1887.

Karl Fuchs, Martin Greif. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1900.

Digitized by Google

Paul Garin, Die beiden Agneſen (Hebbels und Greifs). Münchener Allgemeine Zeitung, 13. April 1902.

Klaus Groth, Gedichte von Martin Greif. Kieler Zeitung, 24. April 1884.

Wilhelm Hahn, Martin Greif als Lyriker. Stralſunder Zeitung 1889, Nr. 89 und 105.

Ernſt Henſchke, Das Volkstümliche in Martin Greifs vaterländiſchen Bühnendichtungen. Feſtſchrift zum 70. Geburtstage Rudolf Hildebrands. Leipzig 1894.

— Martin Greifs „General York". Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1899, Heft 7.

Franz Himmelbauer, Martin Greif. Die Geſellſchaft, herausgegeben von M. G. Conrad 1889, Heft 19.

l. h. (Adalbert Horowitz), Dichtungen von Martin Greif (Bayard). Wiener Abendpoſt, 6. April 1870.

Laurenz Kiesgen, Martin Greif. Max Heſſes Volksbücherei Nr. 237.

Wolfgang Kirchbach, Geſammelte kleinere Schriften, Reiſegedanken und Zeitideen. Ein Lebensbuch. München 1886.

Gotthold Klee, Martin Greif als Dramatiker. Grenzboten, 13. Auguſt 1885.

— Martin Greifs vaterländiſches Schauſpiel „Prinz Eugen". Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1890.

(Max Koch), Dramatiſche Dichtungen von Martin Greif. Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 23. Januar 1883.

Otto Lyon, Martin Greif als Lyriker und Dramatiker. Leipzig 1889.

— Das Schrifttum der Gegenwart und die Schule. II, 2: Martin Greif. Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1889.

— Martin Greif und die moderne Kunſtbewegung. Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1899.

Alfred Meißner, Martin Greifs Gedichte. Berliner Nationalzeitung 1876.

Alfred von Menſi, Agnes Bernauer. Trauerſpiel von Martin Greif. Münchener Allgemeine Zeitung, 29. November 1900.

M. F. (Theodor Müller-Führer), Martin Greifs „General York". Kreuz-Zeitung, 30. Dezember 1904.

Adam Müller-Guttenbrunn, Der Grillparzer-Preis. Neues Wiener Tagblatt, 17. Jänner 1905.

Franz Muncker, Martin Greifs Gedichte. Münchener Allgemeine Zeitung 1881, Nr. 280—281; 1883, Nr. 69.

Moriz Necker, Eine Tragödie der Nationalität. (Martin Greifs Konradin.) Berliner Tageblatt, Beilage Zeitgeiſt, 22. April 1889.

Digitized by Google

Ansgar Pöllmann, Martin Greif. Hiſtoriſch-politiſche Blätter 1901.
Karl du Prel, Pſychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyſe der dichteriſchen Phantaſie. Leipzig 1880.
S. M. Prem, Martin Greif. Verſuch zu einer Geſchichte ſeines Lebens und Dichtens mit beſonderer Rückſicht auf ſeine Dramen. 2. Auflage. Leipzig 1895. (Hauptquelle.)
Julius Sahr, Zu Martin Greifs Drama Agnes Bernauer. Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1899.
— Martin Greifs Ergänzung des Demetrius von Schiller. Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1902.
— Bemerkungen zu Greifs Prinz Eugen. Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1904.
— Martin Greifs Gedichte in ſiebenter Auflage. (Vergleich mit den früheren.) Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht 1904.
— Martin Greifs Liederreihe vom Zweifler. Wiſſenſchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1906, Nr. 96.
— Martin Greif. Deutſch-evangeliſche Rundſchau. Berlin 1907, Heft 10—12.
E. Schaumkell, Martin Greif als Lyriker. Die chriſtliche Welt 1895, Heft 20.
— Martin Greif als Dramatiker. Deutſches Wochenblatt 1896, Heft 5.
Emil Soffé, Martin Greifs Prinz Eugen. Heimgarten 1903.

Digitized by Google

Regiſter.

Alkidamas 50.
Altenhöfer, A. J. 4.
Ariſtoteles 50, 152.
— Poetik 152.
Avenarius, Ferdinand 78.

Baader, Franz 15.
Bauernfeld, Eduard von 9.
Baumeiſter, Bernhard 113.
Bayersdorfer, Adolf 5 ff., 21, 53, 63, 70, 77, 143.
Bechſtein, Ludwig 63, 65.
— Neues deutſches Märchenbuch 63.
Beitzke, Heinrich Ludwig 144.
Berlit, Georg 79.
Bernays, Michael 4.
Beyer, Joſef 8, 93.
Bismarck, Otto Fürſt 11, 148.
Blaul, Friedrich 163.
— Träume und Schäume vom Rhein 163.
Boccaccio 107.
Bodmer, J. J. 123.
Brahm, Otto 132.
Brahms, Johannes 8.
Bürger, Gottfried Auguſt 65 f.
Byron, Lord George 16, 102 f.
— Marino Falieri 102.

Calderon, Don Pedro, de la Barca 158.
Conrad, M. G. 79.

Dahn, Felix 125.
Dannecker, Johann Heinrich von 151.
D'Annunzio, Gabriel 107.
Dante, Alighieri 19, 107.
— Göttliche Komödie 19, 107.
Deinhardſtein, Ludwig Franz 143.
Deſſoir, Max 26.
Dilthey, Wilhelm 27.
Dingelſtedt, Franz 113.
Dio Caſſius 94.
Döllinger, J. J. J. 4 f.
Dönniges, Walter 66.
— Altſchottiſche und altengliſche Volksballaden 66.
Droſte-Hülshoff, Annette Freiin von 14, 65, 75.
Droyſen, Johann Guſtav 144.
Düntzer, Johann Heinrich Joſef 149.
Du Prel, Karl Freiherr 5 f., 16, 21 f., 31 f., 77 f.,
— Tannen und Pinien 6.
— Pſychologie der Lyrik 6.

Eckermann, Peter 42.
Eggena, Guſtav 8.
Ehrmann, Johann Chriſtian 1, 160 f.
Eichendorff, Joſef Freiherr von 13, 16, 74, 158.
— Sehnſucht 16.
Eiſenmann, Oskar 5, 78.
Engenſteiner, Johannes 107.
Elſter, Ernſt 117.
Erlenmeyer, Ludwig 143.

Falke, Guſtav 32.
Fechner, Guſtav Theodor 15 f.
— Nanna 15.
Fernbacher, Joſef 5.
Feuerbach, Anſelm 7 f.

Digitized by Google

Feuerbach, Ludwig 13.
Fontane, Theodor 66.
Freiligrath, Ferdinand 3, 16 f., 76.
Frey, Adelheid 1 f.
Frey, Friedrich Hermann, siehe Greif.
Frey, Maximilian 1 f.
Freytag, Gustav 81, 92, 117, 128 f.
— Technik des Dramas 81, 92, 117, 128 f.
Friedjung, Heinrich 67.
Friedmann (Schauspieler) 93.

Geibel, Emanuel 19, 56, 74 f., 78.
— Die Verlassene 78.
Gervinus, G. 13.
Geßner, Salomon 43.
Goethe, Johann Wolfgang von 1, 13 f., 16—19, 27 f., 32, 40 ff., 46, 51, 54 ff., 59, 66 ff., 72 f., 75 f., 83, 109, 116, 126, 130, 134, 136, 149, 157, 160—163.
— Der Erlkönig 18.
— Der König von Thule 18.
— Der Wanderer 46.
— Egmont 126.
— Faust 19, 72, 83, 103, 116.
— Götz von Berlichingen 134, 136.
— Iphigenie 130.
— Wanderers Nachtlied 40 f.
— Zueignung 46.
Goethe, Katharina Elisabeth 2.
Gotthelf, Jeremias 14.
Grabbe, Christian Dietrich 84, 119.
Greif, Martin:
Bayard 83 f., 86 f.
Berta und Ludwig 3, 82.
Das neue Drama 155, 160.
Deutsche Fahrten 7, 162.
Deutsche Gedenkblätter 27.
Die Mormonen von Dublin 160.
Die Schlacht bei Leipzig 3.
Feuilletons 161 f.
Frühlingssturmlieder 16.
Gedichte (von Fr. H. Frey) 16 f.
Goethe und Therese 160 f.
Hermann der Cherusker 81.
Greif, Martin, Werke. Gedichte. — Epische Dichtungen und Bühnenspiele:
Abend im Gebirge 58.
Abend im Tal 40 ff.
Abendlied 53.
Ahnung im Mai 26.
Akkord 46 f.
Alte Einkehr 31.
Am Grabe meiner Mutter 57.
Am Rheinfall bei Schaffhausen 77.
Am Sturzbach 33.
Andacht im Walde 52 f.
An den Ammersee 45 f.
An den Starnberger See 45.
An der Düne 42.
An der Lethe 46, 52.
An einen Gießbach 43.
An König Ludwig II. 45.
An Mylady 59.
April 49.
Aprilwetter 50.
Ariadne auf Naxos 42, 52, 71.
Arbon 64.
Aufblühen der Erinnerung 57.
Auf dem Jahrmarkt 61.
Auf der Rast 46, 71.
Auf ein Bild Shakespeares 47.
Auf erinnerungsvollem Wege 57.
Auftrag der Muse 29.
Aus Mutterhänden 56.
Besuch 42, 57.
Besuch in Heidelberg 57.
Calderon 64.
Camoës Ende 47, 64.
Dante Alighieri 64.
Das Alphorn 61.
Das Brünnlein 63.
Das erste Blatt zum Heldenkranz 11, 148.
Das Grab der böhmischen Bauerndirne 50.
Das Häuschen an der Waldspitz 50.
Das Kind von Fehrbellin 64.
Das klagende Lied 61, 65 ff.
Das kranke Mägdlein 37 f., 46, 61.

Digitized by Google

Greif, Martin, Werke usw.:
Das Mahl ohne Brot 64 f.
Das Matrosenlied 40.
Das Nachbarkind 40.
Das Ringlein 62 f.
Das Sonnenjahr 33.
Das treue Paar 40, 61.
Das zerbrochene Krüglein 63.
Demetrius 11, 149 ff.
Dem Freunde Tod 28.
Der Amsel Brautlied 50.
Der Burenfreund 64.
Der Elfen Ursprung 63.
Der erste Glockenklang 63.
Der französische Reitersmann 64.
Der Garten im Gebirge 34 f.
Der glückliche Schäfer 60.
Der Jäger und die Magd 63.
Der Kanal von Suez 48.
Der Königsohn 63.
Der Rhein bei Schaffhausen 77.
Der Ring 62.
Der Ritter und der Tod 64.
Der Ritter und die Drossel 37 f.
Der Sieger von Torgau 64.
Der Taufstein 48, 69.
Der Torso des Belvedere 48.
Der verirrte Schäfer 60.
Der Verlassenen Traum 60.
Der Wanderer und die Ache 37 f.
Der Werwolf 63.
Der Wildschütz 63.
Der Wolfshirt 64.
Der Zweifler 71 f.
Des Heimatlosen Erwachen 56.
Des Jägers Reue 61.
Des Kaisers Erntekranz 64.
Die Bergmannstochter 63.
Die Brautkrone 61, 67.
Die Dorfflur 34.
Die drei Kellerjungfern 40.
Die Einsame 31.
Die heilige Barbara 64.
Die Jungfrau und der Klausner 38.
Die Kristallkönigin 63, 67.
Die Nebelbank 42.

Greif, Martin, Werke usw.:
Die Prinzessin 42.
Die Schneidemühle 60.
Die selige Edigna 64.
Die Soldatenbraut 60.
Die Stimme der Mutter 57.
Dietrich von Bern 63.
Die Sendlinger Bauernschlacht 64.
Die Verlassene 78.
Die Verratene 40.
Ein Abend am See 49.
Ein Brautschatz 61.
Ein Tag am Meer 49.
Elegien 29 f., 32, 57.
Elfenzeit 63.
Emma und Eginhard 67.
Erscheinung im Walde 42.
Ewige Liebe 56.
Franz Grillparzer 48.
Frauengemach 61.
Frau Holle 50, 77.
Frau Holles Umzug 77.
Fremd in der Fremde 56.
Frieden 47.
Frühling der Heide 43.
Frühlingsbotschaft 50.
Gänsemarsch 40.
Ganz so wie du 50.
Gedenken an die Kindheit 56.
Gesegnete Weiherstunde 49.
Getrennte Herzen 61.
Gewähr 47.
Gewitterhymnus 45.
Goethe 48 f.
Grab der Metella 48, 59.
Grönländische Totenfeier 64.
Heimatstolz (Gedicht) 47.
Heimatstolz (Festspiel) 149.
Heinrich Heines letzter Ausgang 64.
Helena 64.
Hermione 52.
Herbstgefühl 23 f.
Herbstlaub 46.
Herbstseufzer 49.
Himmelsschutz 64.
Hochsommernacht 42.
Husarendurchmarsch 38 ff.
Hymnus an den Frühling 43 f.

Digitized by Google

Greif, Martin, Werke usw.:
Hymnus an den Mond 44 f.
Ihr Fenster 31.
Ihr Grab 24 f.
Ihr Händedruck 56.
Im Lenze 62.
Im Walde 57.
In der Klamm 43 f.
Indianertod 64.
In fremder Stadt 56.
In Treue fest 149.
José Roumanille 64.
Jugendliebe 24 f.
König Hakon 63.
Königin Luise 47.
König Odoaker 63.
Leo von Klenze 47.
Liebesnacht 36 f.
Lobgesang auf den Sieg von Sedan 46.
Meine alte Uhr 31.
Mittagsstille 42.
Mont Cenis 48, 58.
Morgentrunk 40, 61.
Mutterliebe 64.
Muttersegen 56.
Nach Sonnenuntergang 33, 42.
Nähe der alten Stadt 34.
Nonne und Äbtissin 38.
Ort der Liebe 57.
Parsenlied 16.
Pauli Bekehrung 61, 67 f.
Petrarca 47.
Petöfi 64.
Prolog zum fünfzigjährigen Jubiläum eines Schriftsetzers 46.
Resignation 28.
Rhätischer Grenzlauf 64.
Schattenleben 30 f.
Schön Holderchen 50.
Schutz der Muse 47 f.
Segen der Tränen 57.
Seufzer der Sehnsucht 54.
Sonntag auf dem Meere 42.
Sonntagsfreuden 61.
Sophie Schröders Grab 47.
Spielmanns Gesang 35 f.
Ständchen 37 f.
Greif, Martin, Werke usw.:
Stiefmutter 60.
Storchenbotschaft 49, 75 f.
Stromwildnis 33.
Sunnwendnacht 40.
Tagreveille 49.
Träumender Flieder 60.
Traum der Verlassenen 60.
Treue Liebe 38.
Trüber Tag im Gebirge 42.
Umzug 61.
Venezianisches Gondellied 38.
Verblümte Warnung 37.
Vergangen 31.
Viribus unitis 149.
Vorbild 47.
Vor der Ernte 42.
Vorüber 28.
Walters Rückkehr in die Heimat 7, 147 f.
Walter von der Vogelweide 46 f.
Wandertag 49.
Weihnachtsbaum 56.
Weiße Rosen 50.
Wieder im Norden 59 f.
Wunsch am Abend 49, 53.
Zauber der Winternacht 50.
Zu Hans Sachsens Ehrentag 46.
Zwei Falter 31.
Zwei Straßen 61.
Zwiesprache 24 f.
— Dramen: Agnes Bernauer 10 f., 85, 112, 137—142.
Die Pfalz im Rhein 10, 85, 118, 124—127, 138.
Francesca da Rimini 9, 84, 106—110.
General York 11, 85, 144 bis 147.
Hans Sachs 3, 11, 28, 82 f., 84, 142 ff.
Heinrich der Löwe 10, 85, 97, 118—123, 127, 133.
Konradin 10, 85, 118, 127 bis 134, 161.
Korfiz Ulfeldt 7—10, 84 bis 93, 102 f., 105, 113, 161.

Digitized by Google

Greif, Martin, Dramen:
Liebe über alles 9, 84, 106, 110 ff., 135.
Ludwig der Bayer 10, 85, 123, 134—138.
Marino Falieri 9, 84, 102 bis 106, 110.
Nero 8 f., 84, 94—102, 113, 161.
Prinz Eugen 9, 11, 84, 106, 113—117, 144, 146 f.
Grillparzer, Franz 69, 82, 91, 94 f., 97, 102 f., 105, 110, 120, 123.
— Das goldene Vließ 123.
— Des Meeres und der Liebe Wellen 109.
— König Ottokars Glück und Ende 82, 91, 97, 120, 122.
Grimm, Jakob 42.
Groth, Klaus 9, 78.
Gutzkow, Karl 102.
— Nero 102.

Hamerling, Robert 102.
— Ahasver 102.
Hebel, Johann Peter 17, 73, 75.
Hebbel, Friedrich 10, 69, 124, 139 f., 153.
— Agnes Bernauer 139 f.
Hegel, G. Wilhelm F. 120, 139.
Hehn, Viktor 153.
Heider, Karl 8.
Heine, Heinrich 14, 18, 66.
— Ein Fichtenbaum 18.
Heveſi, Ludwig 9, 93.
Heyden, Friedrich von 125.
Heyſe, Paul 56, 107, 119.
Hildebrand, Rudolf 19 f.
Himmelbauer, Franz 79.
Hölderlin, Friedrich 1, 46, 51 f., 57.
Hoffmann, E. T. A. 102.
— Doge und Dogareſſa 102.
Hoffmann, Johann Leonhard 3 f.
Holbein, Hans der jüngere 161.
Homer 50 f., 157.
Hornſtein, Robert von 5, 12.
Horowitz, Adolf 83.
Huch, Ricarda 16.
Humboldt, Wilhelm von 68.
— Äſthetiſche Verſuche 68.

Ibſen, Henrik 94.
Immermann, Karl Lebrecht 119.

Jahn, Friedrich Ludwig 123.
Jean Paul 76, 163.

Kant, Immanuel 6.
Keller, Adalbert 110.
Keller, Gottfried 139.
Kerner, Juſtinus 75.
Kettner, Guſtav 149.
Kirchbach, Wolfgang 79.
— Geſammelte kleinere Schriften 79.
Klaiber, Julius 4, 77.
Klee, Gotthold 115.
Kleiſt, Heinrich von 82, 117, 127, 132, 146 f., 161.
— Der Prinz von Homburg 117, 146 f.
— Die Familie Schroffenſtein 132.
— Kätchen von Heilbronn 127.
Klinger, Friedrich Maximilian 119.
Klopſtock, Friedrich Gottlieb 45 f., 82.
— Frühlingsfeier 45.
Koch, Max 102.
Koegel, Fritz 12.
Körner, Theodor 17.
Kunz, Konrad Ferdinand 161.

Lamprecht, Karl 97.
Laube, Heinrich 7—9, 89, 93 f., 137.
— Graf Eſſex 89.
Leibl, Wilhelm 8.
Lenau, Nikolaus 76.
Leſſing, Gotthold Ephraim 89, 115 f., 152, 158.
— Minna von Barnhelm 115.
Lewinsky, Joſef 113.
Liliencron, Detlev Freiherr von 32.
Lingg, Hermann 5, 16 f.
— Perſergebet 16
Lope de Vega, Felix 110, 158.
Lotze, Hermann 14.
— Mikrokosmos 14.
Ludwig Otto 10, 81 f., 84, 88 f., 92, 98, 104, 106, 116, 118 f., 136, 139 f., 151—154, 163.

Digitized by Google

Ludwig, Otto, Die Makkabäer 84.
— Shakeſpeare-Studien 81 f., 84, 88 f., 92, 98, 104, 116, 118 f., 136, 139, 152.
Ludwig II. von Bayern 9 f.
Lyon, Otto 153.

Mayer, Karl 15 f., 49, 75.
— Über kurze Gedichtgattung 49.
Maync, Harry 74 f.
Meißner, Alfred 9, 78.
Meyr, Melchior 139.
Minor, Jakob 17, 20, 54 f.
Mozart, Wolfgang Amadäus 69.
Mörike, Eduard 1, 4, 14, 16 f., 51 f., 63, 70, 73—76, 161.
— Die Verlaſſene 18, 78.
— Mozarts Reiſe nach Prag 161.
— Storchenbotſchaft 75.
Mueller, Henry 9.
Müller, Viktor 7 f.
Müller-Guttenbrunn, Adolf 142.

Nibelungenlied 66.
Nietzſche, Friedrich 79.
Noë, Heinrich 5 f.
Novalis 44 f., 66.
— Hymnen an die Nacht 44 f.

Oberländer, Adam 8.
Oppel, Adolf 5.
Otto von Griechenland 2.

Pellico, Silvio 107.
Pembauer, Joſef 7, 12.
Perikles 161.
Phordten, Otto von der 144.
Pichler, Adolf 9, 134.
Platen-Hallermünde, Auguſt Graf von 19, 46, 70, 75, 119.
Podolksy, Karl 10.
Poſſart, Ernſt von 10, 114.
Prem, S. M. 7, 92, 106.
Prohaska, Eleonore 145.
Pückler-Muskau, L. H. F. Fürſt von 2.

Raabe, Wilhelm 6.
Raimund, Ferdinand 116, 138, 162.
Ratzel, Friedrich 58, 76.
Raumer, Friedrich von 119.
— Geſchichte der Hohenſtaufen 119.
Raupach, E. B. 119.
Reinecke, Karl 12.
Rembrandt 77, 138.
Riehl, Wilhelm Heinrich 164.
— Die Pfälzer 164.
Roſegger, P. K. 115.
Rückert, Friedrich 3, 16 f., 55, 74.
Ruskin, John 15, 155.

Sachs, Hans 21, 46, 54.
Sahr, Julius 72, 116.
Saran, Franz 20.
Sauer, Auguſt 153 f.
Savits, Joſza 10, 135, 145.
Schelling, Friedrich Wilhelm J. v. 67.
— Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning 67.
Scherer, Wilhelm 9.
Schiller, Friedrich von 11, 13, 36, 48, 64, 69, 74, 81, 91 f., 98, 106, 112, 116, 119, 134, 149 bis 154, 162.
— Demetrius 87, 149—151.
— Die Glocke 48.
— Fiesko 106.
— Kabale und Liebe 106.
— Maria Stuart 89.
— Wallenſtein 87, 91, 106.
— Wilhelm Tell 108, 116.
Schlegel, Auguſt Wilhelm von 40, 119.
Schopenhauer, Artur 5 f.
Schubert, Gotthilf 15.
Schwab, Guſtav 64 f., 73.
Seidl, Johann Gabriel 64.
Shakeſpeare, William 11, 69, 81 bis 84, 88 f., 91 f., 97 f., 108, 111 f., 119, 126, 135—138, 142, 151—154, 157—160, 162.
— Coriolan 91.
— Julius Cäſar 89.
— König Lear 95.
— König Richard III. 95.
— Macbeth 158.
— Othello 84.
— Romeo und Julia 82, 108.
Soffé, Emil 113.
Sonnenthal, Adolf 113.
Sophokles 157.
Speidel, Ludwig 8, 77.

Digitized by Google

Spitzer, Daniel 8.
Staël, L. G. de 2.
Steffens, Henrik 67.
— Die Trauung 67.
Steinhauſen, Wilhelm 8.
Stifter, Adalbert 14 f., 70, 76, 81, 155.
Stirner, Max 13.
— Der Einzige und ſein Eigentum 13.
Storm, Theodor 26 f.
Strauß, David Friedrich 13.
Stromberger, Theodor 11, 143.
Suetonius 94.

Tacitus 94.
Tieck, Ludwig 119, 137 f., 142, 158.
Thoma, Hans 7 f., 79.
Törring, Joſef Auguſt Graf von 139.
Trübner, Wilhelm 7 f.
Türſchmann, Richard 162.

Uhland, Ludwig 16 f., 46, 63, 65 f., 73—76, 107, 119, 136, 155, 162 ff.
— Am 18. Oktober 1816 46.
Uhland, Ludwig, Ludwig der Bayer 136.

Viſcher, Friedrich Theodor 19.
Vogl, Johann Nepomuk 64.
Volkslied 16 f., 21, 35, 40, 49 bis 51, 56, 60 f., 63, 66, 73 f., 76, 114, 138 f.

Wagenſeil, Johann Chriſtoph 144.
Wagner, Richard 142.
— Die Meiſterſinger 142.
Walter von der Vogelweide 7, 17, 46, 147 f.
— Klage 48, 148.
Weber, Friedrich Wilhelm 71.
— Kreuzfahrers Abendlied 71.
Weſſely, Joſefine 113.
Wilbrandt, Adolf 102.
— Nero 102.
Wildenbruch, Ernſt von 119, 135.
Wittmann, Hugo 8, 93.
Wolfram von Eſchenbach 72.
— Parzival 72.

Ziegler, Johannes 8, 85.
Ziller, Hermann 8.
Zingerle, J. V. 7.

Digitized by Google

Martin Greif.

Gesammelte Werke in drei Bänden. (Band I: Gedichte, Band II/III: Dramen). Broschiert 12 M., in Ganzleinen gebunden 15 M.

Gedichte. Siebente, vermehrte Auflage (10. Tausend). Mit dem Greif-Porträt nach Hans Thoma. In Ganzleinen gebunden 5 M.

Neue Lieder und Mären. Drittes Tausend. Mit dem Greif-Porträt nach Wilhelm Trübner. In Ganzleinen gebunden 4 M.

Gedichte. Auswahl für die Jugend. Kartoniert 80 Pf.

Dramen. Zwei Bände. Broschiert 8 M., in Ganzleinen gebunden 10 M.

Dramen in Einzelausgaben: Agnes Bernauer — Francesca da Rimini — Hans Sachs — Ludwig der Bayer — Prinz Eugen — Schillers Demetrius — General York. Broschiert je 1 M.

Adalbert Stifter.

Eine Studie

von

Wilhelm Kosch.

Mit einem Porträt Stifters nach dem Aquarell von M. M. Daffinger und einem Faksimile.

79 Seiten. 8°. Kartoniert 1 M.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 073370197

Digitized by Google